

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Thrasybulos G. Georgiades

Band 14

Wolfgang Osthoff

Theatergesang und darstellende Musik in der ital. Renaissance
(15. und 16. Jahrhundert)

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER, TUTZING

WOLFGANG OSTHOFF

THEATERGESANG UND
DARSTELLENDEN MUSIK IN DER
ITALIENISCHEN RENAISSANCE

(15. und 16. Jahrhundert)

TEXTTEIL



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER, TUTZING

1969

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

© 1969 by Hans Schneider, Tutzing

Satz und Druck: Ernst Vögel, München 22, Kanalstraße 10

INHALT

Einleitung	7
I. Der Triumphgesang auf den Fall Granadas (Rom 1492) . . .	15
II. Florentiner Musik im Zusammenhang darstellender Festlichkeiten	30
A. Lauden in Belcaris Rappresentazione di Abramo e Isacco (1449) und G. Santis Allegorie (Urbino 1474)	30
B. Die Musik in der Rappresentazione di Santa Margherita	39
C. Die Rappresentazione di San Giovanni e Paolo von Lorenzo de' Medici (1489) und die „Battaglia“ von Heinrich Isaac	73
D. Die Florentiner Karnevalsgesänge, Aufzüge und Maskeraden des späten Quattro- und frühen Cinquecento	109
III. Die oberitalienische Frottola in Tragödie, Allegorie und Ekloge	124
A. Die Frottola im textlichen Gewand des Canto Carnascialesco	124
B. Der Intermediengesang in der Tragödie „Filostrato e Panfila“ von Antonio Cammelli detto il Pistoia (Mantua oder Ferrara 1499)	131
C. Die Gesangseinlage in dem allegorischen Spiel „Nozze de Psiche e Cupidine“ von Galeotto del Carretto (Casae 1502)	144
D. Das Liebeslied in der Ekloge „Tirsi“ von Baldessar Castiglione (Urbino 1506)	150
E. Das Preislied in den drei lateinischen Eklogen Pietro Corsis (Rom 1509 und 1510)	161
IV. Beziehungen Isaacs und Verdelots zum Tragödiengesang	170
A. Heinrich Isaacs Seneca-Vertonung „Quis dabit pacem populo timenti“	170
B. Philippe Verdelots Madrigal „Fugite l'amorose cure acerbe“	179
V. Der Dialog, die Villota und der Übergang zum Madrigal	181
A. Der Dialog	181
B. Die Villota und Verdelot als Bearbeiter	193
C. Der Übergang zum Madrigal	206

VI.	Verdelots Musik zu Machiavelli-Komödien und das Madrigal	213
A.	Philippe Verdelot in Florenz	213
B.	Nicolò Machiavellis Komödien „Mandragola“ und „Clizia“	218
C.	Verdelots Machiavelli-Madrigale	223
D.	Stimmen und Satz des Madrigals im Vergleich mit Willaerts Villota „Zoia zentil“ (Canzon di Ruzante)	238
E.	Ascanio Marris Machiavelli-Madrigal, Machiavellis Canto de' diavoli und Verdelots Mascherata	243
VII.	Verdelot und das frühe Madrigal	250
A.	Verdelots 1530 veröffentlichte Madrigale	250
B.	Jacob Arcadelt	269
C.	Andere frühe Madrigalisten	280
VIII.	Die italienische Theatermusik von 1539 bis 1589	310
A.	Die Pastorale	310
B.	Die Tragödie	317
C.	Die Florentiner Intermedien	332
	Bibliographie	357
	Nachwort	361
	Register	363

EINLEITUNG

Die Abgrenzung der Musik der Neuzeit von der Musik des Mittelalters ist ein Hauptanliegen der Musikgeschichtsschreibung. Verschiedene Kriterien bieten sich hierfür an, verschiedene Ergebnisse, verschiedene zeitliche Fixierungen sind die Folge. Die vorliegenden Untersuchungen möchten einen Beitrag zur Klärung der Frage leisten, indem sie von der Ausstrahlung der Musik, von ihrer Wirkung auf ein Gegenüber, auch von ihrer Wirkungsabsicht ausgehen. Daß sich Mittelalter und Neuzeit in dieser Hinsicht unterscheiden, ist eine praktische Erfahrung, die derjenige macht, der Musik aus beiden Bereichen zu sinnvollem Erklängen bringt. Die Musik des Mittelalters — noch in den Kompositionen von Meistern wie Machaut, Dufay, Ockeghem, selbst Josquin — scheint in sich selber Genüge zu finden, sie ist sich des sinnvollen Zusammenhangs, in dem sie strukturell und funktionell steht, so sicher, daß sie des ausdrücklichen Strebens nach unmittelbarer Wirkung auf die Zuhörer entraten kann. Diese Haltung ist durchgehend und unabhängig von geistlichen oder weltlichen Gattungen (deshalb konnte sich Geistliches und Weltliches in der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, von der Motette bis zur Parodiemesse, oft so zwanglos und für neuere Vorstellungen schwer verständlich zusammenschließen). Auf der anderen Seite kann es über Wirkungsabsicht und Wirkungsmacht, über die schon im Werk enthaltene Ausrichtung auf das aufnehmende Gegenüber, seit dem 17. Jahrhundert, seit Oper und Konzert keinen Zweifel geben. Problematisch bleibt aber das 16. Jahrhundert. Obwohl es im Hinblick auf seine dominierenden Gattungen und seine Satzkunst eher mit der älteren Zeit verbunden zu sein scheint, ist seine Musik weitgehend von einer Wirkungsenergie durchpulst, die es nahelegt, den Beginn der musikalischen Neuzeit bereits hier anzusetzen. Das einzelne Werk ruht gleichsam nicht mehr in sich, sondern wendet sich dem Außen zu, nimmt auf dieses Außen Bezug. Die Musik — besonders im weltlichen Bereich — beginnt, eine Rolle zu spielen, sie stellt dar. Und da sie auf Menschen wirken will, stellt sie sich menschlich dar, Gegenstand ihrer Darstellung ist der Mensch in Gebärde und Affekt. Dagegen bleibt die Darstellung von Sachen (wozu auch Begriffe und Abstraktionen gehören) sekundär, wie z. B. in den sogenannten Madrigalisten des 16. oder den sogenannten Figuren des 17. Jahrhunderts. Jene nach außen sich kehrende Wendung der Musik des 16. Jahrhunderts, jenes Aufstoßen des Tores, durch das der Mensch in das Zentrum der Musik tritt, hat nichts mit konventionellen Merkmalen dieser Art gemein.

Eine Beschreibung der neuen darstellenden, nach außen dringenden, auf ein Gegenüber wirkenden Kräfte der Musik sieht in erster Linie die Ausstrahlung dieser Musik, erst in zweiter Linie ihre Struktur. Hier handelt es sich also nicht um ein Entweder-Oder, sondern um eine Rangfolge der Gesichtspunkte, die sich aus der Fragestellung ergibt. Die Frage nach der musikalischen Ausstrahlung, ihren Graden und ihren Gründen, konnte erst gestellt werden, nachdem von der Musikwissenschaft zahlreiche Strukturuntersuchungen angestellt worden waren. Auf dem Boden dieser Strukturuntersuchungen steht auch die vorliegende Arbeit, doch ist die Struktur im engeren Sinn, die Satztechnik, nicht ihr Thema. Satztechnische Fragen werden berührt, wo immer sie sich zwingend stellen, aber stehen methodisch nicht im Vordergrund. Die der Musik seit dem 16. Jahrhundert eigene Ausstrahlung hat die Weltgeltung der gesamten neueren Musik, ihre hervorragende Stellung im Geistesleben ermöglicht. Macht der Ausstrahlung und Rang der Struktur sind aber nicht notwendig miteinander verknüpft. Es gibt bis ins letzte durchstrukturierte Musik, der die Ausstrahlung im hier gemeinten Sinne fehlt, eben im Mittelalter, und es gibt andererseits Musik von höchster Ausstrahlungskraft, deren Struktur relativ primitiv anmutet, etwa in der Romantik. Die Frage nach der Ausstrahlung darf also für sich gestellt werden.

Zugleich ist die Frage nach dem Neuen, das die Musik des 16. Jahrhunderts auszeichnet, historischer Art im pragmatischen Sinn. Dieses Neue tritt in Italien auf den Plan, es äußert sich in erster Linie in der italienischen Musik. Es gilt also, die engeren Zusammenhänge dieser italienischen Musik zu begreifen. Zwischen den Ausläufern der fest in sich geschlossenen Musik des Trecento und den in den ersten Drucken Petruccis überlieferten generell unter der Bezeichnung Frottola zusammengefaßten Gesängen, also zwischen rund 1420 und 1480 (so weit dürfen wir einen guten Teil der gedruckten Stücke zurückdatieren), klafft aber in der Überlieferung eine schwerverständliche Lücke. Nicht daß es in diesem Zeitraum in Italien keine Musik oder Musikübung gegeben hätte, aber es sind fremde, franko-flämische Musiker, die das Feld beherrschen, und es sind vor allem fremde Gattungen (Chanson) oder übernationale, eher vom Norden geprägte Kompositionsformen (geistliche Musik), die in Italien gepflegt wurden. Ob das Dunkel, das über diesem Zeitraum liegt, dieses Segreto del Quattrocento, wie es Torrebranca nennt, durch spätere Quellen volkstümlicher Musik aufzuhellen ist (dies versucht Torrebranca), oder ob auch diese volkstümliche Musik ebenso wie die Petrucci-Frottolen erst vom Ende des 15. Jahrhunderts oder gar vom Anfang des 16. stammt, gleich wie man diese Frage entscheidet, bleibt der Neueinsatz der italienischen Musik eindrucksvoll und hebt sich entschieden von den anderen europäischen und gerade in Italien gepflegten Gattungen und Formen ab. Unter italienischer Musik verstehen wir hier und im folgenden

in erster Linie Musik mit italienischem Text, denn es leuchtet ein, daß die mit diesem Neueinsatz verbundene neue Haltung unlösbar mit ihrem Verhältnis zur zugrundeliegenden Sprache zusammenhängt.

Die genaue Datierung dieses Neueinsatzes ist von sekundärer Bedeutung für das historische Phänomen. Alle in Frage kommenden Überlieferungszweige, die Frottolendrucke und -handschriften, die volkstümliche Mehrstimmigkeit Oberitaliens (die von Torre Franca beschriebenen „Villote“) und auch die noch nicht genannte Musik aus dem mediceischen und republikanischen Florenz vermitteln uns ähnliche Eindrücke der neuen Einstellung. Florenz ist der einheitlichste Überlieferungsbereich. Hier ist eine übergeordnete Haltung deutlicher erkennbar als in den anderen Zentren: die italienische Musik des späten Florentiner Quattrocento hat dramatischen Charakter, d. h. sie gehört — um es gleichzeitig bescheidener und treffender zu sagen — dem „genere rappresentativo“ an. Ob Karnevalsgesänge, ob Lauden, ob Sacra Rappresentazione — stets handelt es sich um eine Musik, die mit darstellender Aktion verbunden ist¹. Für die noch schwer greifbaren oberitalienischen, „venetischen“ Villote weist Torre Franca ebenfalls des öfteren auf die mimische Seite hin.

Selbst was die in ihrer Haltung noch teilweise rückgewandten Frottole und ihre Komponisten betrifft, so besitzen wir zahlreiche Zeugnisse über ihre Verbindung mit der zur gleichen Zeit an den gleichen italienischen Fürstenhöfen blühenden Theaterkultur. Das früheste weltliche italienische Drama, Angelo Polizianos „Favola d'Orfeo“, die 1480 in Mantua aufgeführt wurde², schließt mit dem Chor der Bacchantinnen „Ognun segua, Bacco, te“, der in Versform und Anlage als Frottola anzusprechen ist. Die Musik ist nicht erhalten. Der als Komponist der Orfeo-Musik fast überall genannte Musiker Germi lebte im 19. Jahrhundert. Seine Nennung beruht auf dem Mißverständnis einer Bemerkung Carduccis³. Später wurde Polizianos „Orfeo“ von Antonio Tebaldeo umgearbeitet. Tebaldeo ist auch als Verfasser eigener Dramen bekannt. Zugleich war er einer der wichtigsten Dichter von Frottola-Texten (Einstein, S. 44 und 46). — Dramatiker und zugleich Frottolendichter waren ferner Niccolò da Correggio (Einstein, S. 45) und vor allem Galeotto del Carretto, „the most prolific and pertinacious“ Verfasser von Frottolen (Einstein, S. 43). Correggio sandte 1493 seine dramatische Ekloge „La semidea“, die Texte für musikalische Einlagen enthält, nach

¹ Vgl. Federico Ghisi: *Carnival Songs and the Origins of the Intermezzo Giocoso*, MQ XXV, 1939, S. 325—333.

² Vgl. zur Datierung Emma Tedeschi: *La „Rappresentazione d'Orfeo“ e la „Tragedia d'Orfeo“*, in: *Reale Accademia Virgiliana di Mantova, Atti e Memorie Nuova Serie, Volumi XVII—XVIII, Anni 1924/25, Mantua 1925*, S. 47 ff.

³ Vgl. *Opere del Poliziano*, Biblioteca Romanica Bd. 130/31, Straßburg (1911), Einleitung von Ferdinando Neri, S. 14, Anm. 3.

Mantua (Rubsamen: Sources, S. 33). Die Musik hierzu konnte bisher nicht entdeckt werden. Zu Carrettos verlorener Komödie „Beatrice“, die 1499 in Casale aufgeführt wurde, schrieb der berühmteste Frottolenkomponist, Bartolomeo Tromboncino, die Musik. Auch sie konnte bisher nicht identifiziert werden. Einen erhaltenen Theatergesang Carrettos, dessen Musik wahrscheinlich wiederum von Tromboncino stammt, werden wir später behandeln, ebenso wie eine Canzone Tromboncinos aus einer dramatischen Ekloge Castigliones. Am 7. Februar 1502 wurde eine „musicha mantuana dil tromboncino“ als Intermedium zu Plautus’ „Asinaria“ in Ferrara anlässlich der Hochzeit Lucrezia Borgias aufgeführt; am folgenden Tag, vor Beginn der Plautus-Komödie „Casina“, erklang wieder „una musica del Tromboncino“ (Einstein, S. 46). Rubsamen (MGG 13, Sp. 724) erwägt, die im 1. Akt dieser Komödie von „barbari mantuani“ gesungene „frottola di speranza“ als Tromboncinos „La speranza col timore“ (Instituta et Monumenta I, 1, S. 102/103) zu identifizieren, was ich allerdings angesichts der typischen Ich-Lyrik des Stückes ausschließen möchte. Noch im Februar 1530 wird im venezianischen Dogenpalast eine „musica del trombonsin“ in dramatischer Form aufgeführt (Einstein S. 47). — Der berühmteste Barzelletten(= Frottolen)-Dichter, Serafino dell’ Aquila, verfaßte 1495 für Mantua eine „Rappresentazione allegorica“⁴, in der er selbst als „Voluptà“ auftrat. Er begleitete dabei seinen Gesang „cum il Leuto in brazo“ (Rime, S. 268). — Ein Brief an die Mantuaner Markgräfin Isabella d’Este von 1499 beschreibt den Auftritt von fünf Männern und fünf Frauen, die einen Strambotto und eine Barzelletta sangen, in einer Komödie „Trinumo“ (Rubsamen: Sources, S. 32). — In einer Tragödie von Jacopo del Legname da Treviso aus dem Jahre 1517 sind Frottolen-Texte als Intermedien angegeben (Rubsamen: Sources, S. 32). — Ambros III (S. 494) und Pirro⁵ nennen eine Reihe theaternaher Stücke, die sich in den erhaltenen Frottolensammlungen finden, aber nicht mit bestimmten dramatischen Texten identifiziert werden können.

Auch die dokumentierbaren Fakten legen es somit nahe, die neue italienische Musik vom Gesichtspunkt des Dramatischen her zu erfassen, d. h. zu versuchen, ihr Neues, Eigenes, Fruchtbare, Fortzeugendes aus ihrem darstellenden Charakter zu erklären. Daß am Ende der ein Jahrhundert überspannenden Entwicklung die Oper entsteht, soll unsere Deutung der Musik des späten Quattro- und des frühen Cinquecento nicht präjudizieren, sondern dürfte allenfalls als eine indirekte Bestätigung unserer These aufgefaßt werden, denn die Oper — d. h. das Modell Jacopo Peris und die künst-

⁴ Le Rime di Serafino de’Ciminelli dall’Aquila, a cura di Mario Menghini, Bologna 1894, S. 265—275.

⁵ André Pirro: Histoire de la Musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XV^e, Paris 1940, S. 159.

lerische Konzeption Claudio Monteverdis — setzt zwar die vorangegangenen Errungenschaften der italienischen Musik voraus, stellt aber ihrerseits ein Novum dar, indem sie unverbrauchte (instrumentale) Elemente für eine bis dahin nicht geahnte musikalische Struktur verwendet. Was die Oper und die ihr verwandte Musik mit dem hier zu behandelnden Zeitraum verbindet, ist der theatralische Zug im allgemeinen, die nach außen gewandte sinnliche Haltung, nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Die folgenden Ausführungen sollen also nicht als eine Vorgeschichte der Oper im gewöhnlichen Sinn verstanden werden. Trotzdem kann man die hier beigebrachten Realien als eine solche verwenden. Denn um unsere Anschauung möglichst konkret herauszustellen, lag es nahe, von Musikstücken auszugehen, die eindeutig dramatische Funktion besessen haben, d. h. von Theatermusik. Es wurden also sämtliche mehrstimmigen Sätze herangezogen, die aller Wahrscheinlichkeit nach als Einlagen in italienische Schauspiele des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts betrachtet werden können. Soweit es sich um mit bestimmten Dramen identifizierbare Theatergesänge handelt, werden sie vollständig samt ihren eventuellen Bearbeitungen (Intavolierungen usw.) im Editions-Teil vorgelegt. Anlässlich der jeweiligen Besprechung werden auch die literarischen Referenzen gegeben. — Die Theatermusik dient dann als Ausgangspunkt, um die nicht theatralisch fixierte Musik in ähnlicher Weise zu verstehen.

Identifizierungen von Musikstücken mit in Dramen enthaltenen Gesangstexten sind, soweit es sich um den Bereich des italienischen Theaters handelt, fast immer unproblematisch. Die Texte gehören meist ausschließlich dem bestimmten Spiel an, für das sie gedichtet sind, sie erscheinen kaum in anderen Quellen. Jeweils ist nur eine einzige mehrstimmige Komposition des betreffenden Textes bekannt. Deren Melodie, soweit man davon reden kann, kommt weder einstimmig noch in anderer Bearbeitung vor. Das betreffende mehrstimmige Musikstück kann also mit einiger Sicherheit als Theaterkomposition angesehen werden. Sowohl Texte als auch musikalische Sätze des italienischen Theaters sind kunstmäßig, daher auf das bestimmte Stück fixiert, nicht — oder nur ganz selten — austauschbar oder für verschiedene Stücke verwendbar.

Dieser artifizielle Charakter der Musikeinlagen in italienischen Dramen wird besonders deutlich, wenn man die Verwendung von Musik in gleichzeitigen weltlichen französischen Theaterstücken zum Vergleich heranzieht. Wir sind hierüber seit kurzem durch die gründliche Arbeit von Howard Mayer Brown unterrichtet. Das französische weltliche Theater ist schon in sich viel volksmäßiger, mehr dem mittelalterlichen Schwank verpflichtet als das im Gesamt der Renaissance stehende italienische Drama (selbst die *Sacra Rappresentazione*). In den französischen Spielen treten kaum vornehme Per-

sonen auf, sondern fast nur „menu peuple“ (Mayer Brown, S. 111). Dem entsprechen die Gesangseinlagen. Mit wenigen Ausnahmen handelt es sich hier um die „Chanson rustique“ (Mayer Brown, S. 105 und 110). Darunter ist wohl das zu verstehen, was wir Volkslieder nennen, d. h. Lieder, die — ungeachtet ihrer Herkunft — in den unteren Schichten verbreitet und zersungen wurden. Musikalisch ist damit vor allem ein Gegensatz zur mehrstimmig gesetzten Chanson gemeint. So spricht z. B. Noël du Fail⁶ von „chansons plus ménestrières que musiciennes“ (Mayer Brown, S. 107), also Liedern, die mehr der Spielmannssphäre angehören. Der Gegensatz zur musikalischen, komponierten Chanson erhellt auch aus dem Titel einer Sammlung, die 1548 in Paris bei Jehan Bonfons erschien: *Chansons nouvellement composées sur plusieurs chants tant de musique que de rustique* (Mayer Brown, S. 108). In Italien scheint das in diesem Sinn verstandene Volkslied eine viel geringere Rolle gespielt zu haben. Hier drängt alles in den Bereich der Kunst. Es ist überaus bezeichnend, daß es im 15./16. Jahrhundert in Italien keine einstimmige Liedüberlieferung gibt. In Frankreich dagegen haben sich aus dieser Zeit mehrere Handschriften mit einstimmigen Weisen erhalten. Daß es sich hierbei nicht um fragmentarisch überlieferte mehrstimmige Sätze, sondern um genuin einstimmige Lieder handelt, haben Gustave Reese und Theodore Karp⁷ für die zwei wichtigsten Codices (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fonds fr. 12744 und 9346) gezeigt. Wir haben es also mit der isolierten Überlieferung einer volksmäßigen Schicht zu tun, die in Italien nur anhand mehrstimmiger Bearbeitungen greifbar wird.

Ebenso, und in weit stärkerem Maß als italienische Volkslieder, wurde bekanntlich die französische Chanson mehrstimmig bearbeitet. Und hier beginnt die Schwierigkeit im Identifizieren der Theatergesänge. Zumeist stehen wir einer Vielzahl mehrstimmiger Bearbeitungen gegenüber, so daß sich die Zuordnung eines bestimmten Satzes zu einem bestimmten Stück von selbst verbietet. Ferner scheint das französische weltliche Theater im Gegensatz zu Italien viel mehr einzelne Liedfragmente sentenzartig zu zitieren. Den Charakter des Zitats haben aber auch die Gesänge, soweit man sie sich vollständig dargeboten denken muß. Dieselben Volkslieder erscheinen in vielen Spielen, sie entstammen einem Einlagerepertoire, aus dem man zitiert. Ein gutes Beispiel für dieses ungehemmte Zitieren von Liedern bzw. Liedfragmenten stellt die Farce „Le Savetier, Marguet“ dar, die Mayer Brown (S. 80/81) beschreibt. Ein solches Zitieren von Liedern begegnet im italienischen Theater nur in der venezianisch-paduanischen Komödie Ruzzantes, die in ihrer bewußt volkstümlichen Haltung (oft Dialekt benutzend) innerhalb des italienischen Theaters bis zum Aufkommen der *Commedia del-*

⁶ *Oeuvres facétieuses*, ed. Jules Assézat, Paris 1874, Vol. I, S. 35 f.

⁷ Monophony in a Group of Renaissance Chansonniers, JAMS V, 1952, S. 4—15.

l'Arte isoliert steht, zur französischen Farce aber verwandte Züge aufweist.

Alle genannten Umstände machen es wahrscheinlich, daß das französische Theater im wesentlichen Volkslieder als musikalische Einlagen benutzte, und zwar so gut wie immer in ihrer einstimmigen Gestalt. Der Titel „Theatrical Chansons“⁸, den Mayer Brown seiner gleichzeitigen Sammlung mehrstimmiger Bearbeitungen von in französischen Theaterstücken vorkommenden Melodien gibt, ist daher irreführend. Kein einziger der von ihm veröffentlichten Sätze kann als Komposition für das Theater angesprochen werden. Komposition für das Theater, wie sie in Italien für uns in wenigen Fällen noch greifbar ist, gab es in Frankreich offenbar nicht. Die in unserem Editions-Teil zusammengetragenen Gesänge stehen dagegen stellvertretend für ein unendlich umfangreicheres Repertoire, das verloren ist, bzw. noch der Identifizierung harrt. Die Größe dieses Repertoires läßt sich anhand der überlieferten dramatischen Texte ahnen. Doch dürfen wir nicht vergessen, daß auch von diesen nur ein Teil erhalten ist.

Die vorliegende Arbeit faßt ihren Gegenstand von verschiedenen Stufen der Betrachtungsweise aus ins Auge. Oberstes Anliegen ist, ein der ganzen neueren Musik im Gegensatz zum Mittelalter eigenes Phänomen, die auf ein Gegenüber wirkende Ausstrahlungskraft, in seinem historischen Ursprung faßbar zu machen. Dem untergeordnet ist die Aufgabe, ein in den Rahmen der Gesamtgeschichte der Musik gehörendes entscheidendes Ereignis, den Neueinsatz und die Entfaltung der italienischen Musik um und nach 1500 als einer einheitlichen Haltung entspringend zu beschreiben und zu deuten. Dem dient auf einer mehr historiographischen Stufe der methodische Ausgangspunkt der Arbeit, eine begrenzte Gattung — die mehrstimmige italienische Theatermusik — monographisch lückenlos zu behandeln.

Auf der mittleren Stufe ist es notwendig, zugleich begrenztere Fragen nach Gattungen, lokalen Zentren usf. zu berücksichtigen. Die wichtigste Frage dieser Art betrifft die Entstehung des Madrigals. Mit dem frühen Madrigal ist der Durchbruch der neuen, wie ich es auffasse: darstellenden Haltung in der Musik vollzogen. Unsere Untersuchungen erstrecken sich daher nur bis zur Zeit der Komödien Machiavellis, in denen das neue Madrigal eine bestimmte Funktion hat. Zugleich heben sich hier aus der Zahl zunächst anonymen, dann nebengeordneter Musiker, die nur im jeweiligen Gesamt ihren Stellenwert haben, individuelle Werke und als Persönlichkeit greifbare Komponisten im italienischen Bereich heraus. So münden die eigentlichen Untersuchungen dieses Buches in der Charakterisierung des in unserem Zusammenhang entscheidenden Musikers: Philippe Verdelot. Die Entwicklung der italienischen Theatermusik im zweiten und letzten Drittel des

⁸ Theatrical Chansons of the Fifteenth and early Sixteenth Centuries, edited by Howard Mayer Brown, Cambridge, Massachusetts, 1963.

16. Jahrhunderts wird danach lediglich im Überblick gegeben, damit der gattungsgeschichtliche Zusammenhang gerundet erscheint und bis an die Schwelle des neuen Zeitalters, an die Entstehung der Oper heranzuführt.

Die so skizzierten verschiedenen Fragestellungen bringen es mit sich, daß im Verlauf der Behandlung des Stoffes die Gewichte wechselnd gelagert sind. Einige Partien des Buches versuchen mehr, das Phänomen der neuen Haltung begrifflich zu fassen, andere stellen die allgemeine historische Entwicklung der italienischen Musik, wieder andere die Gattungsgeschichte in den Vordergrund. Schließlich sind theater- und literaturgeschichtliche Exkurse bei der Behandlung eines so komplexen Themas nicht zu umgehen. Da es sich um Aspekte ein und derselben Sache handelt, wollte ich jedoch meinen Stoff nicht systematisch zergliedern. Es ist vielmehr mein Bestreben, ihn in zusammengefaßter Darstellung sprechen zu lassen, wobei ich von Fall zu Fall den einen oder den andern Gesichtspunkt akzentuiere.

I. DER TRIUMPHGESANG AUF DEN FALL GRANADAS (ROM 1492)

Der 1493 in Rom veröffentlichte vierstimmige Triumphgesang auf den endgültigen christlichen Sieg über die Mauren, der mit der Bezwingung Granadas am 2. Januar 1492 von Ferdinand von Aragon errungen worden war und Europa von den Arabern befreite, bildet aus zwei Gründen den Ausgangspunkt unserer Untersuchungen. Einerseits setzt ihn Alfred Einstein, der noch auf lange Sicht größte Kenner der weltlichen italienischen Musik des 16. Jahrhunderts, als erstes gedrucktes Zeugnis an den Anfang der Frottolenmusik (Einstein, S. 35), andererseits gilt das Stück als das früheste Zeugnis mehrstimmiger italienischer Theatermusik. Beide Punkte bedürfen der Erläuterung. Zunächst sei bemerkt, daß es sich um einen der frühesten Drucke mehrstimmiger Musik, im sogenannten Blockdruck, handelt¹. Die Noten erscheinen in Chorbuchanlage am Schlusse der „*Historia Baetica*“ (Baetica = die römische Hispania ulterior) des päpstlichen Kammerherrn Carlo Verardi aus Cesena, die unter dem Datum 7. März 1493 in Rom von Eucharius Silber alias Franck gedruckt worden ist. Nur diese erste Auflage, nicht auch eine der folgenden, enthält unsere Noten². Da ein eigentlicher Titel fehlt, gebe ich die Überschrift der Widmungsvorrede, mit welcher der Druck beginnt, nach dem von mir benutzten Exemplar der Münchener Staatsbibliothek (Inc. c. a. 1042^m): „*Caroli Verardi Caesenatis Cubicularii Pontificii in historiam Baeticam ad R. P. Raphaelem Riarium S. Georgii Diaconum Cardinalem: Praefatio*“.

Der Text unseres Gesanges, „*Viva el gran Re Don Fernando*“, ist den Noten nicht unterlegt. Seine erste Strophe ist gesondert vor der Musik gedruckt, die übrigen erscheinen nach ihr. Die Verse berechtigen Einstein, von einem ersten gedruckten Beispiel der Frottola zu sprechen, denn es handelt sich um eine Frottola oder auch Barzelletta im engeren Sinn. Zur Veranschaulichung dessen möge die erste Strophe dienen, neben die ich das Gliederungsschema setze, das Walter Rubsamen im Artikel „Frottola“ von MGG (MGG 4, Sp. 1021/22) als typisch angibt:

¹ Vgl. Hermann Springer: Die musikalischen Blockdrucke des 15.—16. Jahrhunderts, Bericht über den zweiten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel 1906, Leipzig 1907, S. 40/41.

² Bibliographie und Neuausgabe des Textes siehe in L. Barrau-Dihigo: *Historia Baetica*, *Revue Hispanique* XLVII, 1919, S. 319—382.

	Reim:	Teil:
Viva el gran Re Don Fernando	a	} Ripresa
Con la Reyna Don Isabella	b	
Viva spagna e la Castella	b	
Pien de gloria triumphando	a	
La Cita Mahomectana	c	} mutazione (piedi)
Potentissima Granata	d	
Da la falsa fe pagana	c	
E dissolta e liberata	d	
Per virtute & manu armata	d	} volta
Del Fernando e Lisabella	b	
Viva spagna etc.	b	} Ripresa
	a	
		(2. Hälfte)

Dieser in seinem Aufbau auch für andere verwandte Gattungen vom 14. bis 16. Jahrhundert charakteristische Typ (z. B. Virelai und Villancico) wird in unserem Fall als Frottola (Barzelletta) präzisiert durch die ausschließliche Verwendung des Achtsilblers (Ottonario), dem in der Regel ein „abtaktiger“, „trochäischer“ Rhythmus zugrunde liegt. Die Verwendung dieses Verses unterscheidet die Frottola von ihrer formalen Vorgängerin, der italienischen Ballata, welche die klassischen italienischen Verse, Sieben- und Elfsilbler (Settenari und Endecasillabi) verwendet. Da der Text mehr Abschnitte aufweist als die Musik, müssen Teile der Musik für mehrere Textabschnitte benutzt, d. h. wiederholt werden. Um welche Teile der Musik es sich hierbei handelt, geht aus den gedruckten Noten nicht hervor, doch dürfte es nicht fraglich sein, daß die Textunterlegung in der Art zu geschehen hat, wie sie von Schubiger, Barbieri, Pedrell und Stevenson in ihrer Neuausgaben vorgenommen ist³. Die Textunterlegung Alfred Einsteins dagegen (S. 36/37) verursacht die Wiederholung eines Ausschnittes aus einem der Musikteile, was sicherlich nicht gemeint war. Da die genaue Aufführungsweise des ganzen Gesanges, d. h. die Adaptierung aller Strophen an die Musik, auch aus den drei anderen Übertragungen nicht zweifelsfrei ersichtlich wird und da auch jede von ihnen kleine Fehler und Ungenauigkeiten enthält, bringe ich das Stück hier noch einmal im Beispielteil der Musikbeilagen [Beispiel 1]⁴.

³ P. Anselm Schubiger: *Musikalische Spicilegien*, Berlin 1876 (PGfM V), S. 131 bis 134; Barbieri, S. 611/612 (Text S. 160); Pedrell III, Nr. 20; Stevenson, S. 248.

⁴ Vollständige Kompositionen erscheinen (arabisch gezählt) im Beispielteil der Musikbeilagen, unvollständige Zitate als Textbeispiele im Text. (Die im Editions-Teil der Musikbeilagen kritisch herausgegebenen ausgesprochenen Theatergesänge sind römisch gezählt.)

Fällt es nicht schwer, den Gesang vom formalen Gesichtspunkt her als Frottola zu bestimmen, so ist auf der anderen Seite die Frage nach seiner realen Funktion nicht leicht zu beantworten. Wir müssen hierzu den Originaldruck selbst befragen. Er beginnt mit der Vorrede Carlo Verardis an den Kardinal Raffaele Riario, deren Anfang wir zitiert haben. Sie handelt von dem darauffolgenden dramatischen Spiel, der „*Historia Baetica*“, die — wie wir erfahren — von Carlo Verardi gedichtet und vom Kardinal Riario auf einem in seinem Palast (aedibus) errichteten „*theatrum*“ zur Aufführung gebracht worden war. Diese Mitteilung wird durch folgende Notiz am Ende des Spieles ergänzt: „*Acta Ludis Romanis Innocentio VIII in solio Petri sedente Anno a Natali Salvatoris MCCCCXCII Undecimo Kalendas Maii*“ (= 21. April). Die Bezeichnung „*Ludi Romani*“ in Verbindung mit dem Aufführungsort, dem Palast des Kardinals Riario, macht es so gut wie sicher, daß Verardis „*Historia Baetica*“ von Pomponius Laetus und seinen Akademikern aufgeführt worden ist⁵, die damals in Rom Plautus, Terenz, Seneca und mitunter auch zeitgenössische Stücke spielten. Ob die Nennung des Papstes nur um der Datierung bzw. der Huldigung willen erfolgte, oder ob angedeutet werden soll, daß Innozenz der Aufführung beiwohnte, ist nicht zu entscheiden.

Das Stück ist in Prosa gedichtet, Argumentum und Prolog in Versen. Die Sprache, wie durchgehend in dem ganzen Druck mit Ausnahme unseres Gesanges, ist lateinisch. Offenbar haben die bisherigen Herausgeber des Gesanges übersehen, daß er im Druck nicht unmittelbar dem dramatischen Spiel Carlo Verardis folgt. An das dramatische Spiel, d. h. an die von uns zitierte Notiz „*Acta Ludis Romanis . . .*“ schließen sich vielmehr drei größere, nicht dramatische Gedichte von Marcellino Verardi an, die sich ebenfalls auf den Fall Granadas beziehen. Erst auf diese drei Gedichte folgt unser Gesang. Es fragt sich somit, ob alle diese angehängten Gedichte bzw. Gesänge mit der dramatischen Aufführung in Zusammenhang stehen. Was die Gedichte Marcellino Verardis betrifft, so dürfte sich auf sie folgender Passus aus Carlo Verardis Widmungsvorrede an den Kardinal beziehen: „*Eandem historiam . . . una cum nonnullis carminibus: quae Bartholinus Verardus nepos & alumnus meus facili & copioso adolescens ingenio me auctore lusit: vulgandam putavi.*“ Carlo Verardi veröffentlicht also seine *Historia* zusammen mit einigen Gedichten, die sein Neffe und Schüler Bartolino Verardi auf seine Anregung hin (me auctore) „gespielt“ hat. Die Schwierigkeit, daß es hier Bartholinus, bei den Gedichten selbst aber Marcellinus Verardi heißt,

⁵ Vgl. den Widmungsbrief des Sulpizio da Veroli an den Kardinal Raffaele Riario in der Vitruv-Ausgabe von 1486. Hier heißt es, daß die Pomponianer in der Engelsburg, auf dem Forum oder beim Kardinal spielten. Auch die Anwesenheit Innozenz' VIII. wird erwähnt (Magagnato, S. 25).

verschwindet, wenn man sich klar macht, daß beide Namen in ihrer Urform die gleiche Bedeutung haben: hebräisch Bartholomäus ist wie lateinisch Marcus der „Streitbare“. Marcellinus dürfte somit der Humanistennahe von Bartolino Verardi sein. Obwohl es zweifelhaft ist, ob das Verbum „ludere“ in diesem Zusammenhang als „vorführen“ oder einfach als „verfassen“ zu interpretieren ist, könnte man einen direkten Zusammenhang der Gedichte Marcellino Verardis mit der Aufführung des Spieles seines Onkels vermuten⁶. Mit Sicherheit läßt sich das jedoch nicht behaupten, und um so fraglicher bleibt es, ob unser Gesang, der im Druck ja erst auf die Gedichte Marcellino Verardis folgt, im Zusammenhang mit der dramatischen Vorführung Carlo Verardis stand. Denkbar wäre es durchaus, als Gegenargument könnte aber sein italienischer Text dienen. Weiterhin fragt es sich, wer die Verfasser seines Textes und seiner Musik sind. Die primitiven Verse lassen nicht auf die Humanisten Carlo oder Marcellino Verardi als Urheber schließen. Auch der Komponist bleibt im Dunkel; was sich aus Charakter und Satz des Gesanges über die musikalischen Zusammenhänge, in denen er steht, vermuten läßt, berühren wir später.

Während noch Schubiger (S. 123) das Stück lediglich als „Triumphgesang“ vorstellt, der „wohl durch ganz Italien und vielleicht auch in Spanien . . mag gesungen worden sein“, gibt Barbieri (S.160) an, daß er „al fin de este drama“ gedruckt sei, und suggeriert damit seine Zusammengehörigkeit mit dem Schauspiel Verardis. Unterstrichen wird das noch dadurch, daß Barbieri über den Gesang „Carlos Verardi“ als Autornamen setzt (S. 611), wenn auch mit Fragezeichen. Dieses Fragezeichen fällt bei Pedrell und Stevenson weg (S. 248), der einfach bemerkt, daß der Gesang in die „Historia Baetica“ „inserted“ sei (S. 245). Einstein glaubt nicht, daß der Gesang im Zusammenhang mit der „Historia Baetica“ in Rom erklingen ist. Obwohl er für die Barzelletta Mantuaner Herkunft vermutet (S. 35), ist er geneigt, sie mit der ebenfalls den Sieg bei Granada feiernden „Farsa“ von Jacopo Sannazaro

⁶ Marcellino hat ein anderes ebenfalls den Maurenkrieg behandelndes Schauspiel seines Onkels, den „Fernandus servatus“, in Versen ausgeführt, wie aus der Vorrede Carlo Verardis zu diesem Stück (an den Kardinal Petrus Mendoza, Erzbischof von Toledo) hervorgeht: *materiam ipsam Marcellino nepoti & alumno meo . . . versu describendam . . . tradidi*. Das Münchner Exemplar dieses „Fernandus servatus“ (4^o Inc. s. a. 1913^m) nennt weder Druckort noch Jahr. Nach Gregorovius (Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, 3. Auflage, Band 7, Stuttgart 1880, S. 607) ist es ebenfalls bei Silber in Rom erschienen und im April 1492 aufgeführt worden — vor dem Papst und vielen Kardinälen, wie der Vorrede Carlo Verardis im Münchner Exemplar zu entnehmen ist. Schubigers Vorlage der „Historia Baetica“ (aus der Stiftsbibliothek Einsiedeln) ist offenbar mit der Ausgabe des „Fernandus servatus“ zusammengebunden, denn Schubiger zitiert einerseits richtig das Impressum der „Historia Baetica“ (S. 134); andererseits gibt er unrichtig als seine Quelle den „Fernandus servatus“ von Marcellino Verardi an (S. 131).

in Verbindung zu bringen, die am 4. März 1492 beim Herzog von Kalabrien im Castel Capuano in Neapel aufgeführt wurde (Einstein, S. 37). Die szenische Anweisung des Sannazaroschen Spiels, mit der Einstein seine Hypothese stützt (S. 37/38), scheint mir allerdings nicht sehr überzeugend für die Zuweisung nach Neapel zu sprechen⁷. So bleibt eine mehr oder weniger lockere Verbindung mit der römischen Festlichkeit noch am wahrscheinlichsten.

Dieser unsichere oder lockere Zusammenhang mit einer theatralischen Aufführung ist charakteristisch auch für einen Teil der anderen Musikstücke des späten Quattrocento, die wir behandeln werden, so auch für einige Gesänge, die im Zusammenhang mit Florentiner *Sacre Rappresentazioni* stehen. Es bleibt zu untersuchen, ob zwischen diesen Florentiner Stücken und dem Granada-Gesang auch innere, strukturelle Beziehungen bestehen.

Zunächst wollen wir ihn für sich in musikalischer Hinsicht betrachten, um ihn dann im Vergleich mit thematisch ähnlichen Stücken noch genauer kennenzulernen. Die einfache und übersichtliche Anlage des Gesanges hat nichts Auffälliges. Die Teile A und C sind grundsätzlich im Satz „Note gegen Note“ gehalten, Teil B dagegen beginnt imitierend. Teil A und C sind darüber hinaus noch dadurch miteinander verklammert, daß der Anfang von Teil C eine rhythmische Umformung des Anfangs von Teil A in die gerade Bewegung darstellt. Die beiden *piedi* der *mutazione* (Teil C) und *volta* (Teil A¹ = musikalisch Teil A) stehen also im Verhältnis *Passamezzo-Saltarello*, *Vortanz-Nachtanz*, *Schreittanz-Sprungtanz* (*Proportz*). Da das Stück aber mit der *Ripresa* (Teil A) beginnt, erscheint der *Saltarello* an erster Stelle.

Diese klare Gliederung spiegelt sich in der Gestalt der Oberstimme, die hier durchaus führend ist. In Teil A bewegt sich der Diskant zwischen h' und d'', mit zwei Sekundausweitungen nach oben (Takt 3 und 10) und einer nach unten (Takt 7). Dieser Beschränkung auf den Terzraum d''—h' steht in Teil B die Erweiterung auf die Quint d''—g' (mit Ausweitung durch fis' und e' im vorletzten Takt dieses Teiles) gegenüber. Teil C bringt gleichsam eine Synthese der Teile A und B: Terzraum d''—h' in den ersten vier, Terzraum h'—g' in den folgenden fünf Takten (mit Ausweitung nach c''), zu-

⁷ Ebenso wenig wird man unsern Gesang mit einer unbekannten zweiten Farsa Sannazaros auf den Fall Granadas, „*Il trionfo della Fama*“, in Zusammenhang bringen wollen, die in dem Münchener Cod. Ital. 265 erhalten und von Francesco Torraca in seinen *Studi di Storia Letteraria Napoletana*, Livorno 1884, S. 415 bis 425 (vgl. dort auch S. 267 ff.) abgedruckt worden ist. Auch in dieser Farsa, die am 6. März 1492 beim Fürsten von Altamura in Neapel aufgeführt wurde, wird der Gesang von nicht weiter genannten Versen erwähnt: „*Posto fine Apollo al suo parlare prese subito una viola et suavissimamente canto certi versi in laude di tal victoria et cussi cantando se ne torno . . .*“ (Torraca, S. 424). Das „*suaavissimamente*“ widerspricht dem Charakter unseres Gesanges.

sammengenommen Ausfüllung des Quintraums. Dies alles ergibt sich ganz von selbst, ist nicht als Ergebnis einer konstruktiven Arbeit des unbekannten Komponisten anzusprechen.

Die Qualität des Gesanges liegt nicht im Konstruktiven — seine klare, sinnfällige Anlage wirkt wie naturgegeben —, sondern in seiner zupackenden Direktheit, in seiner Fähigkeit anzusprechen, nach außen auszustrahlen, also wenn man will: in seiner „äußerlichen“ Haltung, in etwas, das man an italienischer Theatermusik bis ins 20. Jahrhundert hinein bemerkt und auch gerügt hat. Es ist das Darstellerische im weitesten Sinn, das dieser Musik seinen Stempel aufdrückt. Und zwar nicht so sehr das Darstellerische, das sich durch das Wort oder auch durch das gesungene Wort realisiert, sondern das Darstellerische auf einer viel primitiveren Ebene, auf der Ebene des Tanzes. Wie stark tänzerische Vorstellungen bei einem solchen Gesang mitschwingen, haben wir schon durch die Bezeichnungen *Passamezzo* und *Saltarello* angedeutet. Es handelt sich nicht um realen Tanz, aber die tanzartige Haltung ermöglicht dieser Musik bestimmte Gesten. Eine solche sinnfällige Geste, mit der man den Zuhörer überrascht und gefangennimmt, ist der Umschlag des Rhythmus in Takt 10. Wie leiernd wäre dieser Teil, wenn sich der bis dahin maßgebende Rhythmus *Brevis-Semibrevis* bis zum Schluß wiederholte! Mit der Gegenstrebigkeit *Semibrevis-Brevis* (punktierte *Semibrevis*) für einen Takt gewinnt die Musik eine Präsenz, der man nicht ausweichen kann. Diese rhythmische Geste wird durch die klangliche Komponente bekräftigt. Nachdem die beiden ersten Verse (Takt 1—8) um den G-Raum kreisten, ist hier im dritten Vers (Takt 10) ein Durchbruch nach D erreicht. Die rhythmische Gegenstrebigkeit wirkt weiter in den drei Unterstimmen von Takt 11.

Vom Klanglichen her finden wir einen weiteren Zugang zu der so scharfen Gegensätzlichkeit des Teiles B zu Teil A. Daß sie mit der Erweiterung des Tonraums (im Diskant) von der Terz zur Quint zusammenhängt, haben wir bereits erwähnt. Daß der Wechsel der Bewegungsart (Beginn der geraden Bewegung) eine wichtige Rolle spielt, liegt auf der Hand. Aber auch die klangliche Haltung ist gegenüber dem vorhergehenden Teil selbständig. Brachte Teil A als Ganzes die Fortschreitung vom G- zum D-Klangraum, hatte er also einen weiterführenden, dynamischen Zug, so verharret Teil B ganz im G-Klangraum. Dieses Verharren geschieht jedoch mittels einer besonderen Technik. Wir haben für Teil B von Imitationen gesprochen. Diese Bezeichnung trifft den Sachverhalt nur äußerlich. Die aufeinander in Einklang bzw. Oktave folgenden Einsätze vermitteln viel eher den Eindruck von Kanon, d. h. von in sich ruhendem Klangraum. Daß dieser Eindruck richtig ist, zeigen die auf die Einsätze folgenden Takte 5—10 des Teiles B. Alt und Diskant sind zunächst quasi kanonisch geführt. Der Baß, nachdem er vorher einmal das die Quinte durchschreitende Motiv gebracht hat (Takt

2—4), pendelt nun im zweiten Teil auf g—f—g—f—g—f—g, um dann mit e—d—g abzuschließen. Dieser klanglich beharrende Zug, der die klangliche Grundlage auch des echten Kanons ist (man vergleiche den englischen Sommerkanon), findet sich auch in der ähnlich quasi ostinaten Führung des Tenors; er bringt nach dem Quintmotiv (ab Takt 3): g'—(♯)f'—g'—(♯)f'—g'—f'—g'—f'—e'—f'—e' (unter Auslassung von Zwischentönen), um dann mit c'—d'—d' auf dem G-Klang abzuschließen. Er bringt also zunächst das ostinate Motiv g'—f' und wechselt am Schluß (hier kursiv) zu f'—e' über. Auch die Gesamtstruktur unseres Teiles B, wenn auch mehr verschleiert, ist wie die des Sommerkanons: Pendeln der beiden Unterstimmen auf zwei Klängen (hier G- und F-Klang), darüber zwei kanonische Stimmen. Die durch nichts vorbereitete plötzliche Verwendung dieser zu Teil A und C in Gegensatz stehenden Technik hat in weiterem Sinn wiederum etwas von einer überraschenden Geste.

Der gestenhaft-darstellende Charakter unseres einfachen Stückes wird noch deutlicher, wenn wir es vergleichbaren anderen Gesängen gegenüberstellen. Wir gehen dabei von verschiedenen Gesichtspunkten aus, die einen Vergleich erlauben, zunächst von einem eher äußerlichen, nämlich vom Thema. Es gibt in der spanischen Musik des späten 15. Jahrhunderts einige mehrstimmige Gesänge, die ebenfalls auf den Fall Granadas Bezug nehmen. Einige dieser Stücke behandelt Stevenson (S. 245—249) und vergleicht sie mit unserem Gesang. Kein größerer Gegensatz zu ihm ist denkbar als die anonyme dreistimmige Romanze „Olvyda tu perdiçion“ aus dem Cancionero Musical de la Biblioteca Colombina, Sevilla (Stevenson, S. 247). Schon der Text mit seiner weitausholenden Erinnerung sagenumwobener Vergangenheit hat den beschaulich-epischen Zug, der durch die schlicht sich anschmiegende Musik noch unterstrichen wird:

Olvyda tu perdiçion	Vergiß deinen Verlust,
España ya consolada	Spanien, nun getröstet,
De Don Rodrigo perdida	Von Don Rodrigo ⁸ verloren,
De Don Fernando ganada	Von Don Fernando wiedererobert.

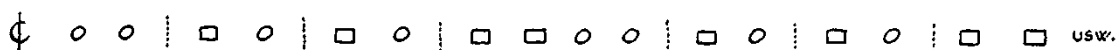
Von welch praller Gegenwart ist dagegen der italienische Gesang⁹!

Eine Romanze ist auch das dreistimmige „Qu'es de tí, desconsolado?“ von Juan del Encina (Barbieri Nr. 315, S. 486/87; Anglés Vol. 1, Nr. 74, S. 102/103; Pedrell III, Nr. 19; Stevenson, S. 247). Obwohl sein Vers der unserer

⁸ Der westgotische König Roderich, Anfang 8. Jahrhundert.

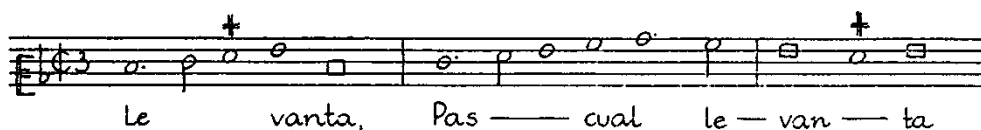
⁹ Noch weitergehende historische Reminiszenzen begegnen in dem vierstimmigen Gesang „En memoria d'Alixandre“ von Juan de Anchietta, geschrieben anlässlich der Eroberung Bazas durch Fernando (4. Dezember 1489). Die Musik ist der unseres anonymen Stückes sehr ähnlich (Barbieri, Nr. 328, S. 499/500; Anglés Vol. 1, Nr. 130, S. 155—157; Stevenson, S. 246; Pedrell III, Nr. 18).

Frottola ist („trochäischer“ Achtsilbler), hat die Musik den gleichen Charakter wie das erwähnte anonyme Stück aus der Sevillaner Handschrift. Das muß um so mehr betont werden, als hier bei Encina im Gegensatz zu dem Sevillaner Stück ein der Musik eigener Rhythmus vorliegt, den man vielleicht als tänzerisch ansprechen könnte (falls er nicht metrischen Überlegungen entsprungen ist), was einen Vergleich mit der italienischen Frottola herausfordert:



Die punktierten Divisionsstriche verdeutlichen den latenten Dreierhythmus. Aber der Rhythmus bleibt eben latent¹⁰, er setzt sich nicht durch, äußert sich nicht, stellt sich nicht dar wie in unserem italienischen Gesang.

Diesem ähnlicher mag auf den ersten Blick Encinas zu der Romanze gehörende „deshecha“ (eine Art Saltarello) „Levanta, Pasqual“ (Barbieri, Nr. 316, S. 487; Anglés Vol. 1, Nr. 184, S. 213; Pedrell III, Nr. 21; Stevenson, S. 267) erscheinen. Da dieses Stück formal ein Villancico ist, besteht in der Anlage keinerlei Unterschied zu unserer Frottola. Im zweiten Takt seines Diskantes begegnet eine Wendung, die an die von uns herausgehobene rhythmische Gegenstrebigkeit in Takt 10 der Frottola erinnert:



Die Wendung kann aber bei Encina nicht als Gegenstrebigkeit empfunden werden, da der Rhythmus Semibrevis — Brevis schon an gleicher Stelle im vorhergehenden Takt erscheint. Das ganze Stück besteht aus einem freien Wechsel von lang-kurzem und kurz-langem Rhythmus, es wirkt belebt, weist aber keine präzisen Gesten auf wie der italienische Gesang¹¹. Stevenson schreibt (S. 245): „Rather than paeans the Spanish romances seem to be prayers.“ Und von unserem italienischen Gesang: „... its mood could not

¹⁰ Dieser Rhythmus ist vor allem aus der italienischen, auch französischen Musik des frühen 17. Jahrhunderts bekannt, begegnet aber noch häufiger in der Frottola und der spanischen Musik der gleichen Zeit. Vgl. meine Monteverdistudien I, S. 101 ff.

¹¹ Auch andere den Maurenkrieg Ferdinands behandelnde Stücke aus dem Cancionero de Palacio haben ähnlichen Charakter: „Una sannosa porfia“ von Encina = Barbieri, Nr. 327, S. 498/99; Anglés, vol. 1, Nr. 126, S. 151/52; das anonyme „Sobre Baza estaba el Rey“ = Barbieri, Nr. 330, S. 502; Anglés, vol. 1, Nr. 135, S. 162; „Pascua d’Espíritu Santo“ und „Por los campos de los moros“ von Francisco de la Torre = Barbieri, Nr. 331 und 335, S. 502/03 und 505; Anglés, vol. 1, Nr. 136 und 150, S. 163 und 175/176).

contrast more strongly with that of the Spanish romances in commemoration of the same Granada victory" (S. 245/46). Doch Stevensons Erklärung des Unterschiedes als eine „difference in national sentiment“ reicht meines Erachtens nicht aus, denn auch in Italien ist die durch den Granada-Gesang exemplifizierte Musik etwas durchaus Neues.

Wir wollen die Barzelletta aber noch mit einigen anderen Stücken vergleichen, die als Huldigungsgesänge der gleichen Gattung angehören, textlich auch mit dem gleichen Ausruf „Viva“ beginnen, aber verschiedenen Zeiten entstammen. Das erste, spanische Stück „Viva viva rey ferrante“ ist wahrscheinlich im Jahre 1464, also früher als unser Gesang, das zweite, Josquins „Vive le roy“, ist später, um 1500, zu datieren.

Die Canción „Viva viva rey ferrante“ findet sich im Codex 871 von Montecassino auf S. 393/94. Die erste Seite ist von Federico Ghisi in *Revue Belge* 1948, S. 9 in Faksimile wiedergegeben worden. Hiernach habe ich den folgenden Anfang übertragen¹²:

The musical score is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece with four voices. The lyrics are: Vi-va vi-va rey fer-ran-te. The second system continues the piece with the same four voices. The lyrics are: ran-te Vi-va vi-va.

¹² Der vollständige Text ist abgedruckt bei Isabel Pope: *La Musique espagnole à la Cour de Naples dans la seconde moitié du XV^e siècle, Musique et Poésie*, S. 45. Dort auch eine Beschreibung der Musik.

Es handelt sich um eine Huldigung vor dem neapolitanischen König Ferrante I. von Aragon. In dieser Komposition (auf die gleichen Verse wie die unserer Frottola) ist sozusagen der Schrei eingefangen, sowohl durch den Rhythmus als vor allem auch durch das Intervall der Terz. Auch am Anfang unserer Frottola finden wir den Terzsprung, dort aber nach oben. Die fallende Terz des spanisch-neapolitanischen Stückes gibt dagegen noch viel realistischer das gerufene „Viva viva“ wieder. Dieser Anfang ist nicht weniger plastisch und nicht weniger unmittelbar als der unserer Frottola, aber die Faktur des Ganzen ist die des imitatorischen Stimmengeflechtes, und dadurch kommt der gestische Ansatz nicht zum Tragen. Es ist gerade die Absicht dieses Satzes, einen solchen Ruf kunstvoll in das wohlgeordnete Ganze einzuweben und ihm dadurch das Kantige und allzu Realistische zu nehmen. Mit anderen Worten: das „Viva viva“ ist ein Soggetto, das durchgeführt wird, ein Soggetto, das von vornherein im Rahmen des Ganzen konzipiert ist und sich deshalb als eigenständiger Impuls nicht entfalten kann. Dieser Gesang hat einen äußerst sinnfälligen Ansatz, aber die ihm übergeordnete Gesamtkonzeption hat nicht darstellenden Charakter wie unsere Frottola, sondern hält sich im Rahmen einer sich selbst genügenden Struktur.

Josquins „Vive le roy“ erschien ohne Text in Petruccis Canti C vom Jahre 1503. Da das Stück sich offensichtlich auf den französischen König Ludwig XII. bezieht, muß es zwischen 1498, dem Jahr der Thronbesteigung Ludwigs, und 1503 entstanden sein. Die Textlosigkeit und wohl auch die musikalische Struktur des vierstimmigen Satzes haben Arnold Schering veranlaßt, ihn unter dem Titel „Königsfanfaren“ in seine Geschichte der Musik in Beispielen (Nr. 62a) aufzunehmen. Da Schering das Stück transponiert und die Notenwerte verkürzt hat, sei hier wenigstens der Anfang in seiner originalen Gestalt zum besseren Vergleich mit dem spanisch-neapolitanischen Stück und mit unserer Frottola wiedergegeben:

Die Dreiklangsmelodik durchzieht den ganzen Satz, so daß die Auffassung des Stückes als einer instrumentalen Nachahmung von Fanfarenmotiven durchaus plausibel erscheint. Signal und Evviva-Ruf sind von Natur aus eng verwandt¹³, beiden ist die fallende Terz nahegelegt, so daß sich Josquins Stück gut mit unserer Frottola, besonders gut aber mit dem spanisch-neapolitanischen Gesang vergleichen läßt. Nicht anders als bei ihm handelt es sich um eine echt kompositorische Faktur, für welche die Kanonstimmen (Cantus, Contratenor und Baß) bestimmend sind. Denn Josquins Kanons haben im allgemeinen nicht jenen urtümlich „klanglichen“ Charakter wie etwa der Sommerkanon oder auch der kanonische Teil B unserer Frottola. Sie sind gelehrt und zugleich geistreich-witzig, entspringen also einer ganz anderen Sphäre als die Kanons des „klanglichen“ Typs. Josquins Stück ist allerdings noch um einen Grad kunstvoller, d. h. motettischer als die Canción und damit von dem nach außen gekehrten, gestischen Charakter unserer Frottola noch weiter entfernt. Der Tenor bringt einen Cantus firmus von sieben Tönen, der einmal auf der Unterquart wiederholt wird und dann noch einmal in der Originallage erscheint. Dieser in Breven gleichmäßig einherschreitende Cantus firmus hat dem Stück seinen Namen gegeben. Denn das von den sieben Tönen gebildete Soggetto ist „cavato dalle vocali“, wie Zarlino später diese Prozedur nannte. Wie zwei lateinische Distichen des Petrucci-Druckes angeben (Schering, Quellennachweis und Revisionsbemerkungen, S. 9), wurden die Vokale der Devise „Vive le roi“ (wobei v=u als Vokal gilt) in die Solmisationssilben mit gleichen Vokalen, ut—mi—ut—re—re—sol—mi, umgewandelt, welche das Soggetto formieren.

Dragan Plamenac schreibt in seinem Aufsatz über den französischen Chansonier der Biblioteca Colombina (MQ 37, S. 524), daß Josquins Stück „in a different . . . older setting“ in diesem Manuskript erscheine. Ein Vergleich mit der von Plamenac abgedruckten (S. 538) und später in Faksimile veröffentlichten Musik (Faksimile Sevilla, S. 70) zeigt jedoch, daß der anonyme in Sevilla erscheinende dreistimmige Satz „Vive le roy et sa puissance“ mit Josquins Stück nichts gemeinsam hat außer der fallenden Terz des Anfangs und der kanonischen Führung in den ersten vier Takten. Ähnliches gilt für das dreistimmige „Vive fortune“ (Faksimile Sevilla, S. 19), das andernorts Philippe Caron zugeschrieben ist (MQ 38, S. 97).

Die Terz in aufsteigender Gestalt und ebenfalls kanonische Führung der beiden Oberstimmen bringt das dreistimmige „Vive Carloys“ von Caron¹⁴, vielleicht eine Huldigung an den burgundischen Herzog Karl den Kühnen (vgl. MGG 2, Sp. 860). Offensichtlich handelt es sich hier um einen bestimm-

¹³ In diesen Zusammenhang gehören auch die Terzmotive der Battaglia-Stücke, vgl. Gläsel, S. 139 (Notenbeilage).

¹⁴ Otto Johannes Gombosi: Jacob Obrecht, Leipzig 1925, Notenanhang S. 2/3.

ten Typ von Instrumentalsatz, mit dem auch ein Stück wie Isaacs „Battaglia“ verwandt ist, die wir später ausführlich behandeln. Die Feststellung des Typs darf aber nicht über den spezifischen Charakter der einzelnen Kompositionen hinwegsehen lassen. So geht die Formulierung von Plamenac, daß „Josquin borrowed the main theme from the older composition“ (S. 525), entschieden zu weit. Wir haben gesehen, daß der Terzfall für solche Evviva-Rufe von Natur aus derart nahelag, daß man für die ihn bringenden Kompositionen allein auf Grund seines Vorkommens noch nicht ein Abhängigkeitsverhältnis vermuten darf. Die neapolitanisch-spanische Komposition, der dreistimmige Satz aus dem Sevillaner Codex und Josquins Stück bringen alle den Terzfall, jeder Satz aber in rhythmisch eigener Form. Diese Tatsache spricht dafür, daß auch zwischen den beiden französischen Stücken trotz der gleichen Anfangsworte keine direkte Beziehung besteht. Zeitlich dürfte das anonyme Sevillaner Stück das älteste der hier behandelten „Evviva“-Sätze sein. Es ist in seinem noch der nach innen gerichteten musikalischen Struktur der Dufay-Epoche verpflichteten Satz am weitesten von dem darstellenden Charakter unserer Barzelletta entfernt. Aber auch Carons Kanonstück und vor allem Josquins konzentrierterer, geistreicherer Konstruktivismus entspringen einer ganz anderen Haltung, von der sich die nach außen gerichtete italienische Gebärde in ihrer Eigenheit und Neuartigkeit um so schärfer abhebt¹⁵.

Es käme nun darauf an, das durch Beschreibung und Vergleich umrissene Phänomen in den richtigen historischen Zusammenhang zu stellen, um die Interpretation vom Einzelfall zu lösen und weiterzuführen. Wir kommen somit auf Einsteins erwähnte Bemerkung (S. 35) zurück, der für unsere Barzelletta Mantuaner Herkunft vermutet, ungeachtet seiner Hypothese, daß der Gesang anlässlich der Aufführung der Sannazaroschen Farsa in Neapel erklungen sei. Einstein geht wohl von den oben beschriebenen formalen Gesichtspunkten aus, die das Stück eindeutig in die Gattung der Frottola verweisen. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß die literarische Frottola, als formales Gebilde, keineswegs isoliert in der italienischen Dichtung der damaligen Zeit steht. So weisen z. B. viele der in Florenz gesungenen Canti

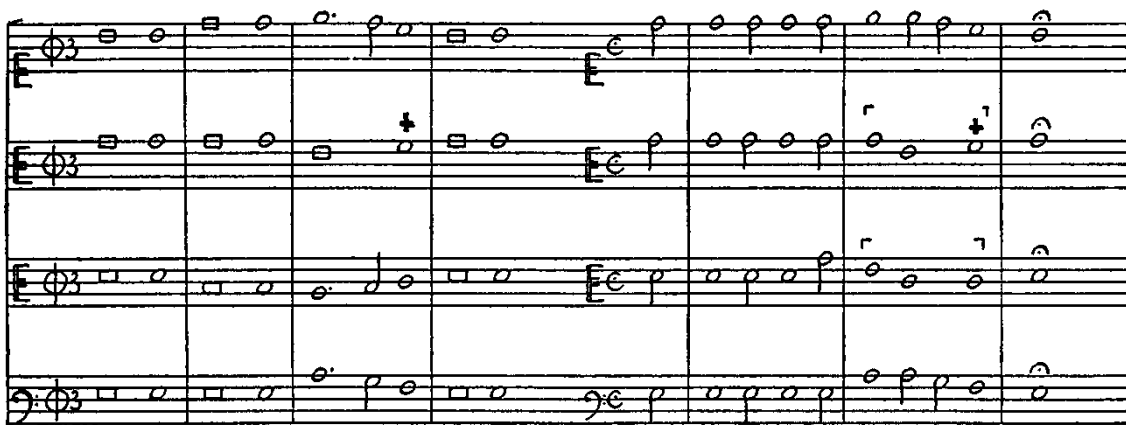
¹⁵ Noch unveröffentlicht ist bisher „Vive el noble rey“ (3-stimmig) von Compère = Ms. Segovia, Nr. 123, folio 180. Vgl. Acta Musicologica VII, 1936, S. 13. —

Der in diesem Zusammenhang weniger sinnfällige Quintsprung nach oben begegnet in dem ostinaten Baß „Vive Luthere“ usw. der Cantio septem vocum in laudem Dei omnipotentis et evangelii eius . . ., einer Motette, die Johann Walter am 5. Oktober 1544 zu Ehren Luthers, Melanchthons und des sächsischen Kurfürsten Johann Friedrich des Großmütigen anlässlich der Einweihung der Schloßkapelle Hartenfels aufführte (vgl. das Faksimile und die Übertragung dieser Stimme in Wilibald Gurlitt: Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit, Sonderdruck aus dem Lutherjahrbuch 1933, München, S. 107 u. 54).

carnascialeschi ein ganz entsprechendes formales Schema auf. Der gemeinsame Ausgangspunkt für alle diese Gattungen des Quattrocento war ja die alte Ballata. Das textlich formale Kriterium allein genügt also nicht, um unser Stück in den Umkreis der Mantuaner Frottolenkultur zu stellen. Wir müssen die Musik befragen. Hier erweist es sich nun, daß der Barzelletta wesentliche Kennzeichen fehlen, welche die Mantuaner Frottola charakterisieren, wobei wir den von Tromboncino gepflegten Typ im Auge haben. Zunächst ist der in den Teilen A und C unseres Gesanges herrschende Satz „Note gegen Note“ in dieser Form nicht typisch für den Satz der Frottola Mantuaner Prägung. Der Frottolensatz, den wir später behandeln wollen, ist durch eine die klangliche Abfolge und formale Gliederung verschleiende Pseudo-Polyphonie charakterisiert. Die Frottola ist ferner so gut wie immer als instrumental begleiteter Sologesang zu erkennen, während unser Stück durchaus als von allen vier Stimmen gesungen gedacht werden kann (was Verwendung von Instrumenten nicht ausschließt). Schließlich, und das ist das wichtigste, ist der typische Gang der Frottola ein anderer: bedächtig, „andante“, im Gegensatz zu dem feurigen Charakter unseres Gesanges. Wenn man Frottolenmusik kennt und unser Stück hört, hat man den Eindruck einer ganz anderen Haltung. Man ist an die Musik eines anderen damaligen Kulturkreises erinnert, an die Musik von Florenz.

Es ist gleichgültig, ob der Komponist unseres Gesanges Florentiner war oder aus Florentiner Schule stammt, es genügt die Feststellung, daß sein Stück in der Tradition der Florentiner weltlichen Musik steht, wie sie sich unter Lorenzo de'Medici entfaltete¹⁶. Als vorläufiger Hinweis mögen hier ohne Kommentar einige Wendungen, meist Abschlußklauseln von Abschnitten, unseres Gesanges mit Florentiner Wendungen zusammengestellt werden:

¹⁶ Für den Fall, daß Einsteins Hinweis auf Neapel etwas Richtiges treffen sollte, würde auch dies unsere Zuordnung des Gesanges zur Florentiner Schule nicht widerlegen. Zwischen Florenz und Neapel herrschte im Quattrocento ein reger kultureller Austausch, bei dem wohl im wesentlichen Florenz der gebende Teil war. Für die Musik ist ein Besuch bezeichnend, den die Sänger des Königs von Neapel im Juni 1451 in Florenz abstatteten. Sie hörten im dortigen Dom am Pfingstsonntag eine feierliche Vesper (Frank A. D'Accone: The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century, JAMS 14, 1961, S. 317). In einem Brief der Florentiner Regierung an ihren Gesandten in Neapel vom 27. Mai 1451 wird das in Florenz durch Spiel und Darbietung besonders ausgezeichnete Johannesfest im Zusammenhang mit dem bevorstehenden Besuch der neapolitanischen Sänger erwähnt: „... qui s'attende ad ordinare una bella festa per celebrare il giorno del nostro protectore San Giovanni. Sichè se gli cantori regii verranno, sarà iocondissimo a tucto il nostro, et veduti volentieri da questa signoria . . .“ (S. 353; dort auch Briefe ähnlichen Inhalts vom 5. und 11. Juni). Am 19. Juni wird über ein Festmahl für die Sänger berichtet (S. 353/54), am 21. Juni heißt es, daß die Sänger in SS. Annunziata die Messe sangen, wozu auch das Organetto Squarcialupis herangeschafft wurde (S. 354).



Viva, Anfang
(vgl. auch Teil C, Takt 3/4)

Jamo alla caccia¹⁷, T. 75—77
(vgl. auch Takt 58/59)



Viva, Takt 10—12

Isaac, Alla battaglia¹⁸
(DTÖ XVI, 1, S. 222, T. 62—64)



Viva, Teil B, Anfang

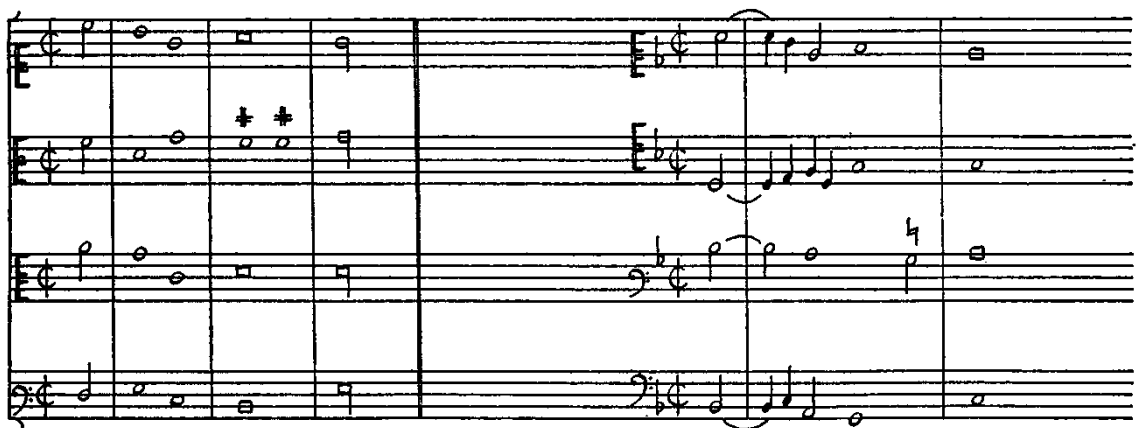
O vage montanine¹⁹, Anfang

¹⁷ Der Satz hier im Editions-Teil Nr. IV. Über das Stück vgl. S. 52 ff.

¹⁸ Über das Stück vgl. hier S. 78 ff.

¹⁹ Editions-Teil Nr. III a. Über das Stück vgl. hier S. 44 ff.

Der Anfang dieses letzten, aus mehreren Gründen in Florenz zu lokalisierenden Stückes weist nicht nur äußerlich-melodisch eine große Ähnlichkeit mit Teil B unseres Gesanges auf, sondern hat auch die für diesen beschriebene klangliche Haltung, womit sowohl die kanonische Führung der Stimmen als auch das quasi ostinate synkopische Motiv c'—h in Baß und Tenor (korrespondierend zum Motiv g'—(♯)f' in unserem Gesang) zusammenhängen. Das synkopisch ostinate Motiv c'—h findet sich auch am Schluß des zweiten Teils von Isaacs Battaglia, ab Takt 58 (S. 223); schon ab Takt 52 herrscht das ostinate Prinzip. Das Ende dieser Secunda Pars erinnert auch mit seiner Abschlußklausel an den Schluß von Teil B unseres Gesanges. Takt 55—57 gemahnen überdies an den Schluß von Teil C:



Die zitierten Wendungen wären für die Mantuaner Frottolemusik nicht so bezeichnend, obwohl natürlich Ähnliches in ihr begegnen kann. Sie sind aber typisch für die weltliche Musik von Florenz. Wir haben die Florentiner Beispiele nicht ohne Absicht gewählt. Alle drei zitierten Stücke stehen in direktem oder indirektem Zusammenhang mit theatralischen Darbietungen in Florenz. Die Beziehung des Granada-Gesanges zur Florentinischen Musik findet auch von dieser Seite her eine Bestätigung. Da er in Rom historisch völlig isoliert erscheint, liegt es nahe, die neue darstellende Haltung der weltlichen Musik des späten Quattrocento auf der breiteren Grundlage der Florentiner Quellen zu untersuchen.

II. FLORENTINER MUSIK IM ZUSAMMENHANG DARSTELLENDER FESTLICHKEITEN

*A. Lauden in Belcaris Rappresentazione di Abramo e Isacco (1449)
und G. Santis Allegorie (Urbino 1474)*

Über die wichtige Rolle der Musik in der toskanischen Sacra Rappresentazione des 15. Jahrhunderts braucht hier nicht ausführlich gehandelt zu werden, da sie als bekannt vorausgesetzt werden darf¹. Für unsern Zusammenhang ist die Sacra Rappresentazione besonders wichtig, weil aus ihr in Italien unmittelbar auch das weltliche Theater oder zumindest eine Richtung des weltlichen Theaters hervorging: durch Polizianos Verwendung der Gattung für den weltlichen Orfeo-Stoff (1480). Die Musik, die in den Sacre Rappresentazioni Verwendung fand, scheint nicht immer eigens hierfür komponiert worden zu sein. Bisweilen griff man auf existente Lieder oder Tänze² zurück, denen man zum Teil einen neuen Text unterlegte. Die früheste mir bekannte mehrstimmige Einlage dieser Art findet sich in der Rappresentazione di Abramo e Isacco von Feo Belcari, die 1449 in der Florentiner Kirche der Santa Maria Maddalena in Cestelli aufgeführt wurde (D'Ancona: Rappresentazioni I, S. 43). Für das Jahr 1481 ist noch eine Aufführung auf dem Domplatz von Parma bezeugt. Das Stück behandelt das Isaaksopfer, dessen Lehre der Engel des Prologs (D'Ancona: Rappresentazioni I, S. 45; Bonfantini, S. 130) sentenzartig ausdrückt:

Qualunque serve a lui (Gott) con puro core
Sostiene ogni fatica per suo amore.

Nachdem der Engel des Herrn das Opfer verhindert hat, sagt Isaak (D'Ancona: Rappresentazioni I, S. 55; Bonfantini, S. 142):

Non dona Iddio queste grazie leggiadre
A chi non serve a lui col cor sincero.

¹ Zusammenfassend hierüber Bianca Becherini: La musica nelle „Sacre Rappresentazioni“ Fiorentine, R. M. I. 53, 1951, S. 193—241.

² Vgl. z. B. die szenische Anweisung „Risponde PILATO, Cantando alla imperiale“ in der anonymen „Resurrezione di Gesù Cristo“ des 15. Jahrhunderts (D'Ancona: Rappresentazioni I, S. 331; Bonfantini, S. 362). Es ist mir nicht gelungen, eine zu dem Text passende Melodie (wahrscheinlich Tanz) „La Imperiale“ in den Manuskripten und Tabulaturen des 15. oder frühen 16. Jahrhunderts zu finden. — Vgl. auch in der Rappresentazione di Abramo e Isacco: „. . . ABRAM tutto lieto dice questa stanza a ballo . . .“ (D'Ancona: Rappresentazioni I, S. 54).

Dieser Grundgedanke bestimmt auch den Ton des geistlichen Tanzliedes, welches das Stück beschließt (D'Ancona: *Rappresentazioni* I, S. 58; Bonfantini, S. 146):

Sarra e tutti gli altri di casa, eccetto Abram e quelli dua Angeli . . . ,
tutti insieme fanno un ballo cantando questa Laude, cioè:

Chi serve a Dio con purità di core

Vive contento, e poi salvato muore . . .

Gesang wird schon vorher ausdrücklich beim Abstieg Abrahams und Isaaks vom Berge gefordert (D'Ancona: *Rappresentazioni* I, S. 55; Bonfantini, S. 142), aber nur für den Schlußgesang ist die, schon von Ghisi identifizierte³, Musik erhalten. Genauer gesagt: erhalten ist die oben zitierte Ripresa der dreistrophigen Ballata. Sie findet sich dreistimmig im Ms. Panciatichi 27 der Florentiner Biblioteca Nazionale. Die am Ende des Cantus auftretende Textmarke „Cum quanti affani“ entspricht nicht dem Anfang der ersten Stanze Belcaris. Die Ripresa ist hier offensichtlich selbständig aufgefaßt und mit weiterem Text versehen worden. Ungeachtet dessen liegt uns wohl die originale Musik zu der Ripresa der Belcarischen Laude vor. Diese Musik dürfte gleichzeitig auch zum Vortrag des übrigen Textes, d. h. der drei sechszeiligen Stanzas und der Ripresa am Schluß gedient haben. In Analogie zum damaligen Vortrag der Strambotti (vgl. MGG 4, Sp. 1023) — an sie läßt auch die durchgehende Elfsilbigkeit der Laude denken — sind jeweils zwei Verse der Musik zu unterlegen. Da dies akzent- und sinngerecht zu geschehen hat, ist bisweilen eine längere Note in zwei kürzere zu zerlegen oder zwei kürzere in eine längere zusammenzuziehen bzw. eine Pause durch eine Punktierung zu ersetzen. All dies ist aus der Praxis des strophischen Vortrags bis weit ins 17. Jahrhundert hinein und noch von neuzeitlichem Liedgesang her bekannt, denn komponiert wurde ja fast immer nur die erste Strophe, in unserem Fall die Ripresa.

Es handelt sich um ein ganz einfaches und bescheidenes Stück, dessen einziges Merkmal seine Simplizität ist. Um ihrer willen, als Beispiel italienischer volkstümlicher Musik aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, sei das Stück hier gebracht (Editions-Teil, Nr. I), unser eigentliches Thema fördert es nicht. Dennoch sollte man sich klarmachen, daß eine solche Einfachheit der Faktur offenbar notwendig war, damit aus der italienischen Musik heraus etwas Neues entstehen konnte, das sich grundsätzlich von der Kunstmusik anderer Nationen und Kulturkreise abhob. Man wird dessen inne, wenn man noch die einfachste Hymne Dufays etwa einem solchen Gesang gegenüberstellt. Hierbei lege ich kein Gewicht auf die Ungeschicklichkeiten und Fehler des Satzes, etwa die Oktavparallelen im 5. Takt, die nicht an einen ausgebil-

³ In: *Collectanea Historiae Musicae* I, Firenze 1953, S. 69.

deten Musiker als Autor denken lassen. Solche Ungeschicklichkeiten finden sich öfter im Laudensatz, Oktaven zwischen Ober- und Unterstimme begegnen z. B. auch am Schluß der dreistimmigen Laude „La carità è spenta“⁴, die man in Florenz nach der Verbrennung Savonarolas (1498) sang. Ich möchte aber noch einmal auf die szenische Anweisung aufmerksam machen, die uns sagt, daß unsere Laude gesungen und *getanzt* wurde. Die unmittelbare Verbindung solcher Musik mit dem Tanz verleiht ihr die rhythmische Plastizität, die eine Hauptvoraussetzung für die spätere Entfaltung darstellender Qualitäten ist. Machen wir uns klar, was es bedeutet, eine Musik vor sich zu haben, die nicht nur ihrer Herkunft nach irgendwann einmal mit Tanz zusammenhing, sondern die — sogar im geistlichen Textgewand — zum Tanze selbst erklingt. Wahrscheinlich gab es schon zu jener Zeit in kaum einem anderen Land mehr diese reale Verbindung eines geistlichen Satzes mit dem Tanz. Selbst die englischen Carols dieser Zeit wirken musikalisch autonomer als die primitive volkstümliche Musik Italiens.

Trotz ihrer Simplizität regt sich die Laude individuell. Wie von menschlichem Atem durchzogen ist der kleine Bewegungsumschwung bei „e poi salvato“. Diesen Charakter des gesungenen Abschlußtanzes der Rappresentazione sich bewußt zu machen, ist wichtig. Halten wir dagegen den Tanzabschluß eines etwas späteren französischen Stückes. Die letzten Verse des „Monologue Coquillart“ (wohl Ende der 70er Jahre des 15. Jahrhunderts) von Guillaume Coquillart (gegen 1450—1510)⁵ heißen:

Tabourin! à mon appetit;
Branslez „Le Petit Rouen“.

(nach Mayer Brown, S. 74).

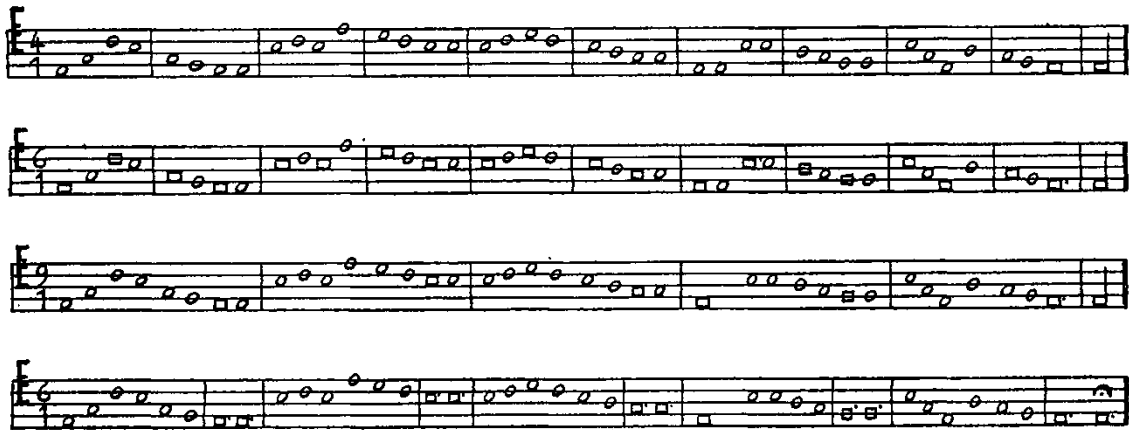
„Le Petit Rouen“ ist eine Basse Danse, die in dem berühmten Brüsseler Manuskript und auch bei Michel Toulouze⁶ überliefert ist. Die Basses Danses des 15. Jahrhunderts sind bekanntlich fast durchweg in gleichen Breven notiert, so daß die Frage ihres Rhythmus offen bleibt. Laut Van den Borren (MGG 1, Sp. 1400) „müssen sie rhythmisiert werden in Übereinstimmung mit dem jeweiligen Charakter des besagten Tanzes.“ Für die Rhythmisierung von Basses Danses sind verschiedenartige Lösungen vorgeschlagen worden. Wie immer man sich aber entscheidet, stets wird man ein festes, sich wiederholendes Schema zugrunde legen müssen, wie es den Schritten und Figuren

⁴ Levi, S. 168; Ghisi: Canti, S. 65.

⁵ Coquillart: Oeuvres, ed. Charles d'Hericault, vol. II, Paris 1857, S. 233.

⁶ Le Manuscrit dit des Basses Danses de la Bibliothèque de Bourgogne, Introduction et Transcription par Ernest Closson, (Brüssel) 1912; Michel Toulouze: L'art et instruction de bien dancier, Paris ca. 1490, Faksimile-Ausgabe von Victor Scholderer, London 1936, fol. Aiii verso.

entspricht, „die ziemlich genau festgelegt und mehr oder weniger unveränderlich waren“ (Van den Borren in MGG 1, Sp. 1399). Auf einen stereotypen Rhythmus läßt auch die Möglichkeit einer so schematischen Aufzeichnung schließen. Einige denkbare Ausführungen des „Petit Rouen“ auf Grund des Brüsseler Manuskriptes (Faksimile und Übertragung, Nr. 16, bei Closson), wo auch — wie üblich — die Choreographie des Tanzes in Buchstaben notiert ist, seien hier versucht:



Laude, selbst getanzte Laude, und Basse Danse sind verschiedene Gattungen. Die Möglichkeit, sie miteinander zu vergleichen, ist daher beschränkt. Dennoch erscheint es mir bezeichnend, daß die italienische Sacra Rappresentazione mit einem so menschlich sprechenden Stück, der französische Monolog dagegen mit einem so schematischen Tanz schließt.

Französische Musik wurde aber für dramatische Darbietungen auch in Italien verwendet, so lange sie dort dominierte. Im Cod. pal. 286 der Florentiner Biblioteca Nazionale ist ein allegorisches Spiel erhalten, das im Spätjahr 1474 zu Ehren des Prinzen Federigo d'Aragona in Urbino aufgeführt wurde⁷. Da der Anfang der Handschrift fehlt, sind Autor und Titel des Stückes nicht ersichtlich, Alfredo Saviotti überschreibt seinen Abdruck (S. 217—236) in Übereinstimmung mit L. Gentile (S. 197/98) „Amore al Tribunale della Pudicizia“. Amore wird von den sechs verruchten, blutschänderischen Weibern Biblide, Canace, Mirra, Nictimene, Semiramide und Cleopatra vor dem Herzog Federico da Montefeltre angeklagt. Als Richter treten — von Penelope, Hippolytos und dem keuschen Joseph angekündigt — sechs „sante e sage donne benedette“ und Pudicizia auf. Dieser Auftritt ist zu einer choreographischen Szene erweitert, von welcher der Text berichtet (S. 222): „... subito incominciò a sonare diversi strumenti, de drieto

⁷ Alfredo Saviotti: Una rappresentazione allegorica in Urbino nel 1474, in: Atti e Memorie della R. Accademia Petrarca di Scienze, Lettere ed Arti in Arezzo, Nuova Serie-Vol. I, Arezzo 1920, S. 180—236.

ai quali andavano l'una de drieto a l'altra dodice Ninfe . . . De drieto a le ditte Ninfe era Penelope nel modo sopraditto. De drieto a Penelope sequìa una Pudicizia . . ., e seco menava uno Alicorno incatenato; e da la man destra avea uno spiritello . . ., dalla sinistra avea similmente un altro . . . De drieto a la Pudicizia erano dui cantori, quali facevano contro e tenore a li dui spiritelli e a la Pudicizia, che cantava una laude intonata nel canto de Je pris Amor. E drieto a la Pudicizia erano sei Regine . . .“

„J'ay pris amour“ war eine der meistbearbeiteten Chansons des 15. Jahrhunderts. Der Beschreibung zufolge führten zwei Sänger den Tenor und den Contratenor aus, während Pudicizia den Superius sang, den die beiden spiritelli offensichtlich vokal oder instrumental verstärkten. Es scheint jedoch zunächst unmöglich auszumachen, welcher von den zahlreichen überlieferten 3-stimmigen Sätzen über diese Chanson in Urbino als Vorlage für die Laude gedient haben könnte.

Pudicizia setzt sich vor dem Herzog von Urbino in einen Sessel von Goldbrokat. Von den sechs guten Königinnen — Nicostrata Carmenta, Zenobia, Artemisia, Didone, Sabba und Tamaris — ergreift Nicostrata Carmenta „in persona de tutte le donne da bene“ (S. 224) das Wort zur Verteidigung Amores (S. 225):

Questo Signor qui avante de noi nudo
Duo vie dimostra a l'anima gentile,
L'una à un dolce sentier, l'altra aspro e crudo;

Onde poi l'alma cun suo onesto stile
Chiar vede che la via de gram piacere
Presto vien manco in luoco oscuro e vile.

Ma quel destro sentiero, el qual tenere
Se de' per l'alma amando, ben che alquanto
Crudo sia nel principio e al suo volere,

Termina in luoco pien de gioia e canto,
Cun tanto più piacer, diletto e gloria,
Quanto più l'altra via finisce in pianto.

Den rechten Weg veranschaulicht sie an ihrem eigenen Verhalten und dem ihrer Gefährtinnen. Abschließend plädiert sie in dantesker Weise dafür, daß Amore zur Mutter heimkehren solle, um zu „volger commo mai . . . l'ardente terza sphaera“ (S. 232). Darauf wendet sie sich an Pudicizia:

„E tu, donna gentil, che per noi stai
Sì alegra in vista cun costui, che raro
Ti trovi in cor mortal, qui canterai
Laude de ciò cun stil legiadro e chiaro.

Finito questo, Nicostrata Carmenta tolse de mano el dio d'amore a le donne scelerate e caciatole del presente luoco, el mise insieme cun la Pudicizia, la quale cun el dio d'amore e cun dui altri sovrani e cun uno contro e uno tenore incominciario a cantare una laude, intonata nel canto de Jam pris Amor, in laude de la Pudicizia, la qual dicea:

Laude e grazie in gentil core,
Nel qual giunto è cun letizia
Gram fervor de pudicizia
E le fiamme in santo amore.

E commo se comenzò a cantare la ditta laude, le dodici Ninfe fero un cerchio intorno a la Pudicizia ponendose in genochione: e le sei regine dentro da quel cerchio fiero un altro cerchio ballando una de drieto l'altra intorno a la Pudicizia una Bassadanza; e fatto doi volte el ditto ballo, se fermaro in una continenti e le dodice Ninfe subito se levaro in piede e incominciando la Pudicizia un altro (canto intonato) in Giente de cors, le ninfe fero un ballo intorno doi volte e poi se posaro in genochione. E le sei Regine al canto de la prima laude un'altra volta ballaro nel modo sopraditto“ (S. 232). Es folgt Nicostratas Laudatio (Canzone, aber wohl gesprochen) auf die Hofgesellschaft und den neapolitanischen Gast. Danach „ballaro un altro ballo“, und Nicostrata spricht die Schlußverse. „E cusì detto, cominciando a sonare tutti i strumenti, se andarono con dio“ (S. 236).

Beim zweiten Mal erfahren wir den italienischen Text der Laude, den Pudicizia „cun stil legiadro e chiaro“ auf den Satz „J'ay pris amour“ singt: „Laude e grazie . . .“ Den Diskant hat man sich hier von Pudicizia, Amore und zwei weiteren Sopranen (den spiritelli des ersten Males?) im Unisono ausgeführt zu denken. Es ist anzunehmen, daß dieser italienische Text auch für das erste Mal gilt. Beim zweiten Mal wird zu dem Gesang auch getanzt: die zwölf Nymphen bilden kniend um Pudicizia einen Kreis, innerhalb dessen die sechs Königinnen reigenförmig um Pudicizia eine Basse Danse ausführen. Getanzt wird auch zu Pudicizias folgendem Gesang auf die Musik von „Giente de cors“, einer Chanson, die ich nicht identifizieren kann. Schließlich wird „Laude e grazie . . .“ mit dem Tanz der Königinnen wiederholt.

Die Kenntnis des italienischen Textes bringt uns der Fixierung des der Laude zugrundeliegenden 3-stimmigen Chansonsatzes nicht näher. Der Autor der Allegorie kann uns aber die Richtung weisen. Saviotti identifiziert ihn mit schlagender Beweiskraft als den urbinatischen Dichter-Maler Giovanni Santi, den Vater Raffaels. Im Vergleich mit Santis gesicherter Reimchronik von Federico da Montefeltre und seiner Zeit⁸ zeigen sich nicht nur die glei-

⁸ Federigo di Montefeltro, Duca di Urbino. Cronaca di Giovanni Santi, herausgegeben von H. Holtzinger, Stuttgart 1893.

chen grammatischen, syntaktischen und dialektischen Besonderheiten (S. 208 bis 210), sondern es stellen sich ganze Verse und Versgruppen (bis zu acht zusammenhängende Terzinen) heraus, die Santi aus der Allegorie in die Chronik übernommen hat (S. 210—213). Die Zuschreibung der Allegorie an Santi kann daher nicht angezweifelt werden. Wir haben es also mit dem bodenständigen Produkt eines Urbinaten zu tun, der die Taten seines Herzogs in einer späteren Dichtung festgehalten hat. Sollte, wie so vieles in der Allegorie, auch die Verwendung von „J'ay pris amour“ in einem Zusammenhang mit dem Herzogshause stehen?

Ein glücklicher Umstand will es, daß von den vielen Sätzen dieser Chanson, die Mayer Brown (S. 234/235) aufzählt, einer in einem besonderen Zusammenhang mit Urbino steht: der anonyme 3-stimmige Satz, den Johannes Wolf aus dem Ms. Paris, Bibliothèque Nationale nouv. acq. fr. 4379 in DTÖ XIV, 1, S. 185 abdruckt⁹. Diese Fassung der Chanson findet sich in Chorbuchanlage auf einer der berühmten Intarsien des Studiolo im Palazzo Ducale von Urbino¹⁰. Daß es sich auf der Intarsie um diesen und keinen der anderen ähnlichen 3-stimmigen Sätze von „J'ay pris amour“ handelt, geht aus dem Contratenor hervor. Die Intarsie stammt aus dem Jahre 1476, ist also keine zwei Jahre von der Aufführung der Allegorie Santis getrennt. Der auf ihr festgehaltene Musiksatz muß ein Lieblingsstück Federicos gewesen sein, der übrigens auch in der bildenden Kunst nordische Meister bevorzugte. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß es auch dieses Lieblingsstück seines Herzogs war, das Santi in seiner Allegorie als Musik für die Laude verwenden ließ¹¹. Die Italianisierung „amor“ des Textes auf der Intarsie stimmt zudem mit der Anweisung in der Allegorie (vgl. hier S. 34 und 35) überein.

Der uns in der Allegorie mitgeteilte Laudentext¹² besteht aus 4 Acht-

⁹ Faksimile in Plamenac: Faksimile Sevilla, S. 47. Johannes Wolf hat das Stück auch in der Obrecht-GA, *Wereldlijke Werken*, S. 92—94 veröffentlicht. Nach Wolfs Übertragung erschien Hugo Riemanns problematische Bearbeitung des Satzes in S. I. M. G. 10, 1908/1909, S. 139—146, oberste Akkolade. Das Stück findet sich außerdem im Laborde Chansonier der Library of Congress in Washington.

¹⁰ Abbildung bei Bramante Ligi: *La Cappella Musicale del Duomo d'Urbino* = *Note d'Archivio per la storia musicale*, Anno II, 1925, Tavola VII, nach S. 80). Laut Saviotti (S. 182, Anm. 2) werden die Intarsien Baccio Pontelli zugeschrieben, der sie nach Vorlagen des Sienesen Francesco di Giorgio Martini ausführte.

¹¹ Die Chanson wurde in einer 2-stimmigen Fassung in der französischen Farce „Débat d'un jeune moine“ aufgeführt (Mayer Brown, S. 233).

¹² Laut Eugénie Droz und Arthur Piaget (Hrsg.): *Le Jardin de Plaisance et fleur de réthorique*, Band II, Paris 1925, S. 114, wurde die Melodie auch für die Belcari-Laude „Con gran fervor, Gesù, ti vo cercando“ und für die anonyme Laude „Madre, che festi colui che ti fece“ verwendet (nach der Belcari-Edition Florenz 1863). Ein anderer Satz der Chanson wurde mit dem Laudentext „Canti zoiosi“ versehen. Vgl. die Baß-Stimme bei Jeppesen: *Laude*, S. XIX.

silblern mit dem Reimschema a—b—b—a. Die Chanson ist ein Rondeau, dessen erste 4 Verse (octosyllabes) ebenfalls das Reimschema a—b—b—a aufweisen. Davon bilden a—b den musikalischen Teil A (Takt 1—32), b—a den musikalischen Teil B (Takt 33—56). Nach diesem Schema wird der Rest des Textes auf die Musik aufgeteilt, so daß sich folgende musikalische Gesamtanlage ergibt: A—B—A—A—A—B—A—B (vgl. Riemann in S.I.M.G. 10, S. 146). Wir können jedoch für die Adaptierung des italienischen Textes an die Musik die Rondeau-Form außer Acht lassen. Die vier italienischen Verse sind der Musik analog zu den vier ersten französischen Versen zu unterlegen. Wir bringen die Chanson in teilweise neuer Textverteilung (mit Wiederholungen von Textabschnitten) und stellen dem den Versuch einer Adaptierung des italienischen Textes gegenüber (Editions-Teil, Nr. IIa und IIb).

Der italienische Text läßt sich zu der Musik in ein genau so enges bzw. lockeres Verhältnis setzen wie der französische, ausgenommen der Anfang des vierten Verses, „E le fiamme“, wo sich der französische Text der Musik besser anpaßt. Vergleichen wir aber dieses Verhältnis der Texte — sowohl des französischen als auch des italienischen — zur Musik mit demjenigen der genuin italienischen Laude „Chi serve a dio“ (Editions-Teil, Nr. I), so zeigt sich ein grundsätzlicher Unterschied. Die italienische Laude will nichts weiter, als den Text schlicht deklamierend zur Geltung bringen. Die französische Chanson dagegen nimmt den Text zum Anlaß, um ein frei schwingendes musikalisches Gebilde herzustellen. Die Bezeichnung „Anlaß“ ist ganz wörtlich zu nehmen, denn die jeweiligen Anfänge der Abschnitte halten sich eng an die betreffenden Worte, um sich danach in eigenständiges Melisma zu lösen. Diese Melismen sind Ausdruck einer seelischen Schwingung, sie wirken menschlich, ebenso wie das schlichte Deklamieren der Laude „Chi serve a dio“ menschlich wirkt. Darin unterscheiden sich beide Gesänge von der Basse Danse des Monologue Coquillart. Aber auch die beiden Laudens wurden getanzt. Hier möchte man annehmen, daß sich der durch Deklamation bestimmte, abgezielte Rhythmus von „Chi serve a dio“ besser zur gestischen Transposition eignete als die weitschwingende Melismatik der Chanson. Wahrscheinlich wollte man in der Urbinatischen Allegorie auch mehr durch das Gesamtbild, die choreographische Konstellation, beeindrucken als durch den Tanz im besonderen, darum die genaue Beschreibung des äußeren, knienden und des inneren, um Pudicizia tanzenden Kreises (zu der zweiten Chanson, „Giente de cors“, tanzte der äußere und kniete wahrscheinlich der innere Kreis).

Die Chanson „J'ay pris amour“ steht, was künstlerische Reife und Satztechnik anlangt, auf einer unvergleichlich höheren Stufe als „Chi serve a dio“. Die unreflektiert anmutende Melodie ist in Wirklichkeit in ihren Tei-

len höchst kunstvoll verknüpft und ausgewogen, z. B. in der die Takte 5—8 weiterführenden Sequenz Takt 9—14 und den daraus entwickelten Schlußabschnitten Takt 45—47 und 48—56, oder in der Verwendung der ersten drei Stufen a'—c''—h' (Takt 1/2) in Takt 16—18 bzw. ohne den Anfangston in den Takten 24/25, oder in der die Takte 33—37 weiterführenden Sequenz Takt 38—44. Es ist hier nicht der Ort, die Kunst des Satzganzen dieser französischen Chanson zu beschreiben. Der bloße Eindruck genügt, um sich bewußt zu machen, daß die neu beginnende italienische Mehrstimmigkeit in ihrer schlichten und naiven, auf jeden Fall aber ganz anderen Haltung von der reifen Kunst des französischen Sprachbereichs wie durch einen Abgrund getrennt ist.

Die französische Haltung war besonders an den ober- und mittelitalienischen Fürstenhöfen beliebt. Federico da Montefeltre etwa schätzte offenbar weniger die nach außen gewandte und zunächst oft plumpe und derbe italienische Musik, wie er auch „dilettavasi più d'istrumenti sottili che grossi; di trombe e istrumenti grossi non se ne dilettava molto, ma organi e istrumenti sottili li piacevano assai . . .“ (Saviotti, S. 183; Ligi, S. 3, Anm. 1). So berichtet sein Biograph Vespasiano da Bisticci. Sein Sohn Guidobaldo I., der 1482—1508 (mit Unterbrechungen) in Urbino regierte, hatte einen ähnlichen Geschmack, wie aus den „Ordini et Offitij alla Corte del Serenissimo signor Duca d'Urbino“ hervorgeht: „Li sonatori vogliono essere in casa et eccellenti, et maxime doi o tre che cantino sotto voce et cum dolceza et al mio gusto a la castigliana et che sapessino sonare liuti e cetera“ (Ligi, S. 4, Anm. 2). Es ist daher kein Zufall, daß diejenige italienische Gattung, die der Chanson und den ähnlich ungestischen spanischen Liedern (vgl. hier S. 21—24), die Guidobaldo offensichtlich meint, am nächsten steht, daß die Frottola hauptsächlich an diesen Fürstenhöfen blühte. Eine der Frottole mit theatralischer Funktion, die wir unten besprechen werden, entstand ja 1506 für den Hof Guidobaldos. Saviotti (S. 184, Anm. 1) erinnert mit Recht daran, daß der Frottole-Drucker Ottaviano Petrucci aus Fossombrone, also aus der unmittelbaren Nähe Urbinos stammt und in Urbino seine erste Druckerausbildung empfing. Wie sehr Chansons dem Geschmack jener Fürsten entsprachen, zeigt eine andere Intarsie auf einer Schranktür der Grotta Isabella d'Estes im Palast von Mantua, auf der in den Jahren 1506/07 der Anfang von Ockeghems „Prendes sur moy“ festgehalten wurde¹³. Isabella war andererseits die wichtigste Förderin der Frottola. Das wirklich Neue und Eigenständige der italienischen Musik zeigt sich jedoch weniger in der höfischen Frottola als in den Gesängen, die das republikanische Florenz hervorbrachte.

¹³ Abbildung in: *Trois Chansonniers Français du XV^e Siècle* [ed. E. Droz], Paris 1927, Tafel II.

B. Die Musik in der Rappresentazione di Santa Margherita

Eine genaue Datierung der „Rappresentazione di Santa Margherita“ ist nicht möglich, doch gehört sie wohl ins späte 15. oder wie D’Ancona¹⁴ meint, in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts. Die Handlung ist der *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine entnommen. Die Tochter des reichen und mächtigen Teodosio aus Antiochien, Margherita, erhält auf ihren Wunsch im Alter von 15 Jahren die christliche Taufe. Der Priester warnt sie vor drei Feinden (D’Ancona: *Rappresentazioni* II, S. 126; Bonfantini, S. 437):

Cioè, demonio, carne e mondo errante.

Nachdem der Vater von Margheritas Taufe erfahren hat, verstößt er seine Tochter und übergibt sie ihrer Amme. Während sie deren Schafe hüten muß, singt Margherita (D’Ancona: *Rappresentazioni* II, S. 129; Bonfantini, S. 441):

O vaghe di Jesù o verginelle . . .

Der Präfekt von Antiochien, Olimbrio, lädt zur Jagd ein. Die jungen Leute seines Gefolges singen (D’Ancona: *Rappresentazioni* II, S. 129; Bonfantini, S. 442):

Iamo alla caccia, su alla caccia
Su su su su, ognun si spaccia.

Während der Jagd sieht der Präfekt Margherita. Er ist betroffen von ihrer Schönheit, möchte sie besitzen und läßt sie in den Palast kommen. Hier sagt Margherita, daß sie Christin ist. Er fordert sie auf, zu den alten Göttern zurückzukehren, aber sie entgegnet, schon Sokrates, Platon und Aristoteles hätten gewußt, daß es nur einen Gott gebe. Olimbrio läßt sie darauf in den Kerker werfen. Der Präfekt nimmt am heidnischen Opfergottesdienst teil, wobei ein mit Schellen behängter Jüngling eine Moresca tanzt (D’Ancona: *Rappresentazioni* II, S. 132; Bonfantini, S. 446). Olimbrio läßt Margherita erneut vorführen. Da sie ihrem Glauben nicht abschwören will, wird sie gefoltert. Margherita bleibt standhaft und wird in den Kerker zurückgeführt. Hier versucht sie Satan zunächst in Gestalt eines Drachen (Wollust), dann in seiner eigenen. Aber Margherita besiegt ihn. Da sie vor dem Präfekten wieder ihre Standhaftigkeit beteuert, läßt er sie mit Feuer und Wasser martern. Sie aber bleibt unversehrt, während die Erde erbebt. Margherita bittet Gott nun, daß er sie zu sich rufe, da sie alle Tücken der Welt, des Fleisches und der Dämonen überwunden habe. Darauf wird sie enthauptet.

¹⁴ Alessandro D’Ancona: *Origini del teatro italiano* I, Torino 1891, S. 332.

Von den drei Musikeinlagen lassen sich zwei identifizieren: „O vaghe di Jesù“ und „Iamo alla caccia“. Zum ersten Gesang heißt es: „Santa Margherita si pone a sedere, e canta questa lauda come si canta ‚O vaghe Montanine e pastorelle‘.“ Der Text „O vaghe di Jesù“ (vgl. Editions-Teil IIIb) wird also als Laude bezeichnet, für die Musik wird der weltliche Gesang „O vaghe Montanine“ angegeben. Wir haben es hier mit dem bekannten, ja beinahe normalen Vorgang zu tun, daß Laudentexte bestehenden weltlichen Liedern unterlegt wurden. Hier handelt es sich offenbar um einen Gesang, der einer Ballata des Florentiner Trecento-Dichters Franco Sacchetti nachgebildet ist. Das kunstvolle Gedicht Sacchettis besteht aus 32 Versen und beginnt:

O vaghe montanine pastorelle
D'onde venite sì leggiadre e belle?
Qual è il paese dove nate sète,
Che sì bel frutto più che gli altri adduce?
Creature d'Amor vo'mi parete,
Tanto la vostra vista adorna luce!
Nè oro nè argento in voi riluce,
E, mal vestite, parete angiolelle¹⁵.

Hieraus ist eine volkstümliche Vereinfachung entstanden:

O vage montanine pastorelle
Donde venite (voi) e de qual loco sete
Dandaridondella donde venite

Voi sete sì ligiadre e tanto belle
Che par cogni dolceza qui ducete
Dandaridondella donde venite

Dal pra fiorito facendo girlandette
Con i fiori in grembo la sera venite
Dandaridondella donde venite

Oro et argento non havete o belle
Et mal vestitte et anzo le parete
Dandaridondella donde venite.

(Text nach Editions-Teil, Nr. IIIa)

Die Musik mit diesem Text haben Riccardo Gandolfi nach dem Codex 2440 des Florentiner Konservatoriums (Codex Basevi) und, in der rhyth-

¹⁵ D'Ancona-Bacci I, S. 639.

mischen Gestalt etwas abweichend, Fausto Torrefranca (S. 515/16) nach dem Ms. Ital. IV, 1795—1798 der venezianischen Biblioteca Marciana veröffentlicht. Außer in diesen Quellen erscheint das Stück in Giuntas Fior de Motetti von 1526 und im Ms. Magl. XIX, 164—167 der Florentiner Biblioteca Nazionale. Der volkstümliche Charakter wird dadurch unterstrichen, daß der Gesang in dem venezianischen Manuskript unter den „Vilote“ figuriert (vgl. Torrefranca, S. 582)¹⁶.

In der Baßstimme des Ms. Magliabecchiano erscheint nach der Musik eine Strophe, die von anderer Hand offensichtlich erst später der Villota beigefügt worden ist:

Di Bergamo nacqu'io cent'anni sono
Mia madre chiara si fece chiamare
Hor se saper vuoi il nome di mio padre
Sappi ch'era chiamato troppo buono.

(Eine weitere Strophe ist wieder ausgestrichen und unleserlich). Was es mit der Mutter Chiara auf sich hat, vermag ich nicht zu erklären. Offensichtlich bezieht sich die Strophe auf das Lied selbst, das nun hundert Jahre alt sei, möglicherweise stammt es somit von einem Bergamasker Musiker Troppobuono, denn der Dichter der Vorlage, Sacchetti, kommt als „padre“ nicht in Frage, da er Florentiner war.

Die Spiritualisierung des Gedichtes begegnet bereits in einer frühen Laudensammlung von 1485, es gab aber noch zwei andere Spiritualisierungen des Gedichtes (vgl. Torrefranca, S. 241 und 242). Ich habe die Villota unter Heranziehung aller Quellen in den Musikbeilagen ediert und ihr eine Fassung mit dem Laudentext — also in der Form, in der das Stück in der Sacra Rappresentazione aufgeführt wurde — gegenübergestellt (Editions-Teil Nr. III).

Haben wir es mit der rein äußerlichen Unterlegung eines geistlichen Textes unter ein bekanntes weltliches Lied zu tun? In der Sacra Rappresentazione wird die innere Beziehung zwischen beiden Texten deutlich. Bevor sie die Laude singt, sagt Margherita (D'Ancona: Rappresentazioni II, S. 128/129; Bonfantini, S. 441):

Cristo si fe' pastor di pecorelle,
Come lui disse con sua lingua e voce;
E con benignità, per salvar quelle,
Volle morire al monte in sulla croce;

¹⁶ Dies sagt aber nichts gegen die wahrscheinliche Florentiner Herkunft des Stückes. Zu Torrefrancas an das venezianische Manuskript anknüpfender Villota-These s. weiter unten.

E fecele lucente chiare e belle
Nel sangue sparso in tante pene atroce:
Questo mi si presenta oggi al deserto,
E tutto il core al mio Jesù converto.

Die Vorstellung des guten Hirten bildet die unmittelbare Anknüpfung. Die Beziehung zwischen weltlicher Vorlage und geistlicher Umformung ist hier so eng wie kaum in anderen Fällen. Man darf wohl annehmen, daß der unbekannte Verfasser der *Sacra Rappresentazione* an dieser Stelle nicht eine bereits bestehende Laude eingelegt, sondern daß er aus seinem Zusammenhang heraus den Text „O vaghe di Jesù“ auf die Musik des inhaltlich so naheliegenden weltlichen Liedes geschrieben hat. Wohl handelt es sich um eine Einlage in das dramatische Spiel, aber um eine innerlich mit dem Ganzen durchaus zusammenhängende Einlage, im Sinne etwa gewisser Opernarien, die nicht unmittelbar mit der Handlung oder der Reflexion über sie zusammenhängen, aber doch den Vortragenden und seine Situation charakterisieren.

Anders steht es mit „Iamo alla caccia“. Die szenische Anweisung heißt: „E'Giovani della caccia cantono (sic) questa canzone“. Daß der Präfekt Margherita bei der Jagd entdeckt habe, steht nicht in der *Legenda Aurea*. Es ist eine Erfindung des Autors der *Sacra Rappresentazione* mit dem offensichtlichen Zweck, dem Spiel Farbe zu verleihen durch Einlage einer Jagdszene. Die Musik zu dem Jägerchor hat Torre Franca in dem Pariser Ms. Vm⁷ 676 (aus dem Jahre 1502) mit dem abweichenden Textanfang „A la cazza, a la cazza“ gefunden und veröffentlicht (Torre Franca, S. 412—417; zum Text vgl. S. 279—281). In dieser bzw. ähnlicher Textfassung findet sich das Stück auch im Codex 5-I-43 der Biblioteca Colombina von Sevilla¹⁷. Die gleiche Musik mit entstelltem Text findet sich im Leipziger Apel-Codex¹⁸, der Baß ferner im Ms. B. R. 337 der Florentiner Biblioteca Nazionale. Der Textanfang dieser Baßstimme, „Iamo alla caccia“, steht auch über der untextierten vollständigen Fassung des Stückes im Florentiner Ms. Panciatichi 27¹⁹.

¹⁷ Vgl. Plamenac in MQ 37, 1951, S. 522/23 und MQ 38, 1952, S. 98/99; die Varianten zur Pariser Fassung in MQ 37, S. 523, Anm. 55; Faksimile Sevilla, S. 24.

¹⁸ Hugo Riemanns (*Handbuch* II, 1, S. 200) entstellte Wiedergabe des Anfangs „Maccharia, Maccharia, su su su, ogne se spatia“ beruht auf der Schwierigkeit, die Handschrift zu entziffern.

¹⁹ Es ist anzunehmen, daß mit folgender szenischer Anweisung in der anonymen Florentiner *Sacra Rappresentazione* di Santa Uliva die gleiche Canzone gemeint ist: „Ora si partono, e mentre che vanno, e' cacciatori cantano: ‚Su alla caccia‘.“ (Bonfantini, S. 675).

Mit Hilfe der musikalischen Quellen ist nichts Schlüssiges über die Herkunft der Canzone auszumachen. Gegenüber den beiden Florentiner Quellen steht das Ms. aus Sevilla, das Plamenac nur allgemein als in Italien geschrieben bezeichnet (MQ 37, S. 502). Für die Herkunft der Pariser Quelle denkt Nanie Bridgman²⁰ an Ferrara, Mantua oder Treviso. Der Apel-Codex schließlich dürfte nach Rudolf Gerber (MGG 1, Sp. 561) in Leipzig selbst angelegt worden sein.

Die Abweichungen der Texte erklären sich, wenn man die philologische Fassung von Carducci²¹ heranzieht. Hier erweist sich der Text der Florentiner Baßstimme B. R. 337 und des Apel-Codex als der Anfang, der Text von Sevilla und Paris (= Torrefranca) als das Ende des Stückes. Carduccis mittlerer Teil bleibt in beiden musikalischen Versionen unberücksichtigt, ebenso die Ripresa-Funktion des „Iamo alla caccia“ (bzw. „A la chaza“)²². Ich bringe im Editions-Teil den ersten Teil der Canzone nach Apel, Panciatichi 27 und B. R. 337. Da dieser erste Teil des Textes jedoch Anspielungen auf Rom enthält, ist nicht anzunehmen, daß er in der Sacra Rappresentazione gesungen wurde. Hier ist vielmehr an den letzten Teil des Textes zu denken. Ich bringe diesen im Editions-Teil nach der Sevillaner Quelle mit der zugehörigen Musik. Die Musik erscheint im Editions-Teil also zweimal (allerdings nach verschiedenen Quellen).

Carducci veröffentlicht den Text der Canzone unter den Cacce di Roma, und tatsächlich findet sie sich bereits 1485 als „La Chaccia di Roma“ in dem „zibaldone“ des Giannozzo di Bernardo Altoviti (Cod. Magl. II, IX, 42, fol. 82v). Ohne Titel erscheint sie in einem von Carducci (S. 125) als venezianisch angesprochenen Frühdruck des 16. Jahrhunderts: „Lamento de una gioveneta la quale fu volunterosa de esser presto maridata . . .“. Torrefranca, der an sich die Tendenz hat, alle von ihm als villotesk angesprochenen Stücke ins Veneto zu verlegen, zieht in Anbetracht des Ritornells süd-

²⁰ S. 179.

²¹ Cacce in Rima dei Secoli XIV e XV raccolte da Giosue Carducci, Bologna 1896, S. 86—90 und 125/126.

²² Gegenüber der siebenmaligen Wiederkehr der Ripresa bei Carducci wird sie nur dreimal wiederholt in dem mit P. o. ital. 4^o 331 Nr. 4 signierten anonymen Druck der Bayerischen Staatsbibliothek „Questa sie una operetta piacevole & delectevole da intendere: Composta per uno chi se finge haver cerchato tutto el mondo: Et assai altre cose che per gentileza se potranno recetare in qualche convito“. Hier erscheint das Gedicht als „Canzone de la Caccia“ mit dem Anfang „Giamo ala caccia“ auf folio 3 verso — 4 recto. Offensichtlich ist dieser Druck dem von Carducci erwähnten „Lamento de una gioveneta . . .“ — Druck eng verwandt. Da unter dem Titel der gleiche Stich (Lautenspieler, auf den Amor zielt) erscheint wie auf den Drucken des Serafino Aquilano (vgl. die Abbildung in MGG 4, Sp. 1016), kann auch unser Druck als römisch angesehen und etwa um 1510 datiert werden.

lichen Ursprung in Erwägung, findet den Text aber doch zu verderbt, als daß überzeugende Schlüsse bezüglich der Herkunft gezogen werden könnten. Offenbar werden römische Lokalitäten genannt, so „la Tristiberina“ bzw. „la Testeverina“. Dennoch gebe ich zu bedenken, daß die früheste literarische Quelle, die erwähnte Sammelhandschrift von 1485, florentinisch ist. Für Florenz möchte ich vor allem die Musik in Anspruch nehmen, schließlich wird die Canzone ja auch in einer Florentiner Rappresentazione zitiert. 1489 finden wir eine Spiritualisierung „Jamo a Maria, su, a Maria“ in einer ebenfalls Florentiner Laudensammlung (vgl. Torre Franca, S. 280, der auch die Zitierung des Textes in einer Incatenatura erwähnt; weitere Manuskripte aus Rom und Cortona, die unseren Text enthalten sollen, nennt Torre Franca S. 143).

Daß die jungen Jäger in der Sacra Rappresentazione die Musik der Canzone in ihrer mehrstimmigen Fassung gesungen haben, läßt sich ohne Schwierigkeit annehmen. Fraglich ist allerdings, ob dabei an vier gesungene Stimmen zu denken ist. Die beiden Quellen, welche die Musik vierstimmig mit Text versehen überliefern, Sevilla und Paris, weichen bezüglich der Altstimme voneinander ab: der Alt ist in Paris ebenso wie die anderen Stimmen textiert, in Sevilla dagegen nicht. Es ist schwer zu sagen, welche Aufführungsart als die ursprünglichere anzusehen ist. Der musikalische Satz legt vielleicht an einer Stelle nahe, den Alt mit Ms. Sevilla als eine instrumentale Stimme aufzufassen. Es sind dies die Takte 37—47, in denen das Prinzip der Paarigkeit herrscht. Die einzige Stimme, die hier an dem Alternieren nicht teilnimmt, sondern während der ganzen Stelle pausenlos durchläuft, ist der Alt. Wir haben uns daher in unserer Ausgabe für die Lesart von Sevilla entschlossen und den Alt textlos gelassen. Somit hätte man sich drei der Stimmen gesungen und eine instrumental vorgetragen zu denken.

Problematischer ist die Frage, ob die Darstellerin der Santa Margherita ihre Laude solistisch einstimmig, also etwa die Oberstimme unseres Satzes „O vaghe di Jesù“ vorgetragen hat, oder zu instrumentaler Begleitung der Unterstimmen. Beides ist möglich, jedenfalls spricht nichts gegen ein vokalinstrumentales Erklingen des ganzen Satzes in der Sacra Rappresentazione. Ich habe in dieser Weise das Stück bearbeitet, d. h. die Oberstimme dem Laudentext und den ganzen Satz der so modifizierten Oberstimme angepaßt (Editions-Teil Nr. IIIb). Es entsteht dadurch eine Fassung, von der man sich ohne weiteres vorstellen kann, daß sie in der Sacra Rappresentazione erklingen ist.

Wenn wir die Musik dieser Villota-Laude auf ihren darstellenden Charakter hin prüfen wollen, so ist es zweckmäßig, das weltliche Original ins Auge zu fassen. Zuvor möchte ich aber noch darauf hinweisen, wie gut die

Laude an einigen Stellen dem vorgegebenen Gesang entspricht. Der Anfang „O vage montanine pastorelle“²³ findet in dem Anruf „O vaghe di Jesù o verginelle“ seine Entsprechung. Die folgende Frage „donde venite voi“ hat gleichen Sinn und Rhythmus im „Ove n'andate sì“ des Contrafaktes. An dieser Stelle hat die zweite Strophe der Laude: „Udite che vi chiama ad alta voce“, was sich dem Quintsprung c'—g' und dem deklamierenden Verweilen auf dem g' besonders gut anpaßt.

Den kanonisch-klanglichen Beginn des Stückes haben wir bereits anläßlich des Gesanges „Viva el gran re Don Fernando“ berührt²⁴. Wichtig ist, daß diese Technik, die den Eindruck des in sich Ruhenden hervorruft, auch in „O vage montanine“ den Gegensatz zu etwas anderem bildet. In „Viva el gran re Don Fernando“ stand ein ganzer Abschnitt in dieser Technik, gegenüber den anderen Abschnitten, die andersartig gehalten waren. In der Villota tritt ein Gegensatz aber gleich innerhalb des ersten Verses auf. Das wiederholte „montanine“, ergänzt durch „pastorelle“, bringt eine plötzliche rhythmische Straffung, es entsteht gegenüber dem mehr pastoralen Anfang eine Geste, die etwas Spontanes an sich hat. Der punktierte Rhythmus ist hier das Primäre, hinzu tritt aber auch die melodische Führung, welche die Musik an dieser Stelle ebenso plötzlich in die entgegengesetzte Richtung reißt. Endlich wirkt auch die Klangfolge mit, der nach den fortgesetzten V-I-Klängen unvermutete Halt auf der IV. Stufe (pa—). Die so beschriebene Faktur des Gesanges realisiert den Vokativ des Textes. Diese Anrede, dieses nach außen Gerichtete der Musik, ist ein Kennzeichen der darstellenden, theatralischen Haltung. Es erscheint daher sinnvoll, daß gerade eine solche Musik in einer dramatischen Vorführung verwendet wurde. Dies wird deutlicher, wenn wir die gleiche Textstelle, die am Schluß der Frottola „Alhor ch'el verno“ (aus dem venezianischen Ms. It. IV, 1795—98) als Liedzitat erscheint, mit dem Anfang der Villota vergleichen. Die Frottola bringt den Text zu anderer Musik (Torrefranca S. 425/26), und es wäre denkbar, daß diese Melodie den Anfang einer anderen musikalischen Fassung des Textes bildete. Möglicherweise ist dies die Melodie, zu der die Laude in der Rappresentazione di Santa Margherita gesungen wurde:

²³ Der Textanfang des Basevi-Codex, „Vaghe le montanine“, ist zweifellos verderbt, da eine direkte Frage folgt. Möglich ist dagegen die Fassung „Vaghe mie pastorelle“, die sich in der Frottola „Alhor ch'el verno“ findet (Torrefranca, S. 425).

²⁴ Eine weitere Parallele zu den kanonisch-klanglich durchgeführten Stellen „Pien de gloria triumphando“ aus „Viva el gran Re Don Fernando“ und „O vage montanine“ (Beginn) ist die Episode „a la pesca da la parte del signor“ des „Jagdgesanges“ „A la pesca“ aus Ms. Paris Vm⁷ 676 (Torrefranca, S. 418). In allen drei Fällen handelt es sich überdies um das gleiche melodische Motiv der absteigenden Quinte.



Eins jedenfalls ist klar: die spontane Geste, die wir in der Villota feststellen, fehlt der schlichten Melodie der Frottola. Der Gegensatz der Geste erscheint, etwas weniger scharf, auch im zweiten Vers der Villota an der Stelle „*donde venite voi*“ der Oberstimme (Takt 15). Dies aber ist, musikalisch gesehen, nur eine Variante der ersten Stelle. Die primäre Geste erklingt in Takt 6, und hier war sie sprachlich bedingt und dadurch sinnerfüllt. Das Wort „*montanine*“ schaut hier nach vorwärts und rückwärts, es ist auf beide Seiten des Textes bezogen. Dies erlaubt dem Musiker, das gleiche Wort von zwei verschiedenen Seiten her zu beleuchten: „*O vage montanine* = hier steht „*montanine*“ ganz im beschaulich pastoralen Zusammenhang des Anfangs; „*montanine pastorelle*“ = hier vereinigt es sich mit dem Hauptwort zu dem aktiven, straffen, ansprechenden Vokativ. Diese verschiedene musikalische Ausdeutung ist das Besondere dieser Stelle, die Darstellung ein und derselben Sache in verschiedenem Licht — damit aber befinden wir uns in einer dialektischen Sphäre, der das Dramatische nicht fern ist.

Dem Prinzip nach gleichartig ist der zweite Vers musikalisch behandelt. Nur ist hier nicht ein einzelnes Wort doppelgesichtig, sondern ein ganzer Satz. Er wird in verschiedener Art gebracht: „*donde venite voi*“ und „*donde venite voi*“, beides sprachlich legitim, beides zusammengenommen die verschiedenen in der Sprache beschlossenen Möglichkeiten ausschöpfend.

Beide Stellen bringen also nicht bloße Gesten, sondern verschiedene Beleuchtungen des Sinns. Eine solche aus der Handhabung der Sprache erwachsende Gestik steht auf einer anderen Stufe als diejenige der Barzelletta „*Viva el gran re Don Fernando*“, in der die herausgestellte Gestik tanzmäßig — sprachlos bleibt. Wir werden im weiteren Verlauf sehen, wie die Verbindung und Durchdringung von bloßer Geste und sinnerfüllter Sprache das eigentliche Problem der italienischen Musik in dem hier behandelten Zeitraum ist.

Nach den beschriebenen Stellen wird der zweite Umschlag „*donde venite voi e de qual loco sete*“ musikalisch zweimal wiederholt (ab Takt 21). Infolge dieser Wiederholungen — zunächst auf die Silben „*dandan*“ usw., dann mit Text — beflügelt die im ersten und zweiten Vers durch die gegensätzliche Sprachgeste ausgelöste Spontaneität auch den weiteren Verlauf der Villota, obwohl hier keine neuen gegensätzlichen Paare auftreten. Denn das

abschließende „e de qual loco sete“ ist lediglich eine Beruhigung am Ende des Stückes.

Die erste musikalische Wiederholung hat im Text das „Dandandandari-dondella“, das hier vielleicht klanglich mit „donde“ zusammenhängt. Doch dies wäre höchstens eine assoziative Auslösung, wahrscheinlich liegt auch eine konkrete Vorstellung zu Grunde. Wir kennen derartige Stellen aus der Musik des 16. Jahrhunderts. Für unser Stück glaube ich nicht fehlzugehen, wenn ich die Stelle als Wiedergabe der Schafsglöckchen auffasse.

Der darstellende Zug in unserer kleinen Villota soll nicht überschätzt werden. Er wird aber deutlich, wenn man andere Stücke desselben Florentiner Basevi-Codex zum Vergleich heranzieht. So sind zum Beispiel in dem von Gandolfi an erster Stelle gebrachten „Questo mostrarsi adirata de fore“ (hiervon bei Gandolfi auch ein Faksimile) von dem Organisten Bartholomeus Fiorentinus²⁵ (Gedicht von Poliziano) die beiden ersten Verse unter einem großen Bogen zusammengefaßt, der (in der Oberstimme) vom d'' zum c' hinabführt. Die Anrede „Donna“ ist ausdrucksvoll herausgehoben, als selbständige Geste kann man sie aber schon deshalb nicht ansprechen, weil sich der Akkord gegenüber dem Abschluß des vorangegangenen Teiles nicht ändert; die Anrede ist hier nur durch ein nachdrückliches Verweilen realisiert. Die beiden Verse sind schön deklamiert, aber gleichsam unbewußt von der Sprache getragen, es fehlt das aktive Verhältnis zum Wort, das die Villota „O vage montanine“ auszeichnet. Auch wo der Text einen gegensätzlichen Impuls nahelegt, gibt Bartholomeus seine beschauliche, reihende Haltung nicht auf, so an der Stelle „Ma perchè sono . . .“. Wie die Anrede „Donna“ bringt das „Ma“ den gleichen Akkord wie der Schluß des vorigen Teiles, hier sogar in unveränderter Lage. (Die gleiche musikalische Nichtbeachtung des „ma“ finden wir zweimal in der Komposition von Lorenzo Strozzi — vgl. Chanson & Madrigal, S. 60, Anm. 25 — Umdichtung des Polizianoschen Gedichtes „Questo mostrarsi lieto a tutte l'ore“ von Francesco Layolle, Gandolfi, 2. Stück.) Reihend ist bei Bartholomeus auch die Melodiebildung, so in den drei aufeinanderfolgenden Quartabstiegen des ersten Verses. Einen gewissen Kontrast bringt Bartholomeus an der Stelle „Che se movete un ciglio“, indem er in die Dreierbewegung wechselt. Doch wirkt das an dieser Stelle mehr als „Madrigalismus“ oder „Figur“, hervorgerufen durch das Wort „movete“, weniger als spontane Geste. Abschwächend macht sich auch hier das schon mehrfach bemerkte klangliche Ausgehen der Stelle vom Schlußklang des vorangehenden Abschnittes bemerkbar. Auch in sich hat die Tripelstelle wieder reihenden Charakter. Um des Binnenreimes willen (Ché, se movete un ciglio / Subito piglio speranza d'amore)

²⁵ Über ihn bereitet Frank A. D'Accone eine Veröffentlichung vor. Vgl. JAMS 1961, S. 350.

führt sie Bartholomeus bis zur Mitte des zweiten Verses (piglio). Das musikalische Glied „Subito piglio“ knüpft deutlich an den Anfang (T. 1 und 3) der Tripeltaktstelle an. Die ganze Stelle in Tripelbewegung ist eine Art Proportz zu Takt 1—8 (absteigendes Hexachord). Satz und Atmosphäre des Stückes von Bartholomeus sind typisch florentinisch, aber die darstellenden Qualitäten unserer Villota, die zugleich sprachlicher Natur sind, können wir in der Poliziano-Vertonung nicht feststellen.

Isaacs dreistimmige Komposition des gleichen Textes (DTÖ XIV, 1, S. 42 und Einstein III, S. 2/3) zeigt bei gleicher reihender Grundhaltung und gleicher Deklamationstechnik die größere satztechnische Meisterschaft im Zusammenfassen und Auswägen der rhythmischen Elemente. Um dies festzustellen, genügt der erste Vers. Wenn man Isaacs Stück kennt, scheint die Komposition des gleichen Textes bei Bartholomeus in zwei Teile zu zerfallen. Isaac komponiert deutlicher einzelne Verse und gliedert das Gedicht musikalisch sinnvoller. Das zeigt sich besonders an den Piedi dieses ballata-artigen Satzes. Hier haben

Ma, perch'i son(o) del vostro amore incerto,
Cogli ochi mi consiglio

die gleiche Musik wie die folgenden Verse:

Ivi vegho el mio bene e'l mio mal certo
Che se movet'un ciglio . . .

Besonders schön ist es, wie Isaac den jeweils dritten musikalischen Abschnitt, d. h. den jeweils zweiten Vers zu der Melodie des vorangehenden musikalischen Abschnitts (des zweiten Teils des ersten Verses) bringt, die aber nun um eine Oktave nach oben transponiert ist. Doch mehr als das: auch der Satz wechselt. Während Isaac zu „Del vostro amore incerto“ bzw. zu „e'l mio mal certo“ einen „threnodischen“²⁶ Fauxbourdonsatz bringt, verwendet er an der folgenden Stelle den Bassus des Fauxbourdonsatzes als Mittelstimme (Tenor), natürlich ebenfalls um eine Oktave hinauftransponiert, während er darunter eine neue Unterstimme setzt, die Gegenbewegungen ausführt. So entsteht hier bei Gleichheit der Melodie doch eine nachdrückliche Modifizierung, nicht nur in Bezug auf die Klangfarbe (Oktavversetzung), sondern auch durch den Wechsel der Satztechnik. Doch dies bleibt gleichsam ein sich selbst genügender Kunstgriff. Weder wirkt er als Geste, noch ist er sprachlich oder vom Sinn her bedingt. Isaac spielt noch weiter mit dieser Stelle: ihre Melodie — in die V. Stufe transponiert — er-

²⁶ Theodor Kroyer: Die threnodische Bedeutung der Quart in der Mensuralmusik, Kongreßbericht Basel 1924, S. 231—242.

scheint im Schlußteil des Liedes in Tripelbewegung. Dieser Schluß hat also etwas von Saltarello gegenüber der passamezzoartig schreitenden Stelle, aus der er melodisch gewonnen ist. Durch das Tanzmäßige kommt etwas Gestenhaftes in diesen Schluß „speranza d'amore“. Doch wenn wir den Tripelteil des Bartholomeus als äußerlich angeregte Figur erkannten, so überwiegt bei Isaac die formale Funktion des Tripelabschlusses den gestischen Gehalt. Formale Beziehungen werden ferner zwischen Takt 1—7 und 18—23 (gleicher Reim auf -ore) durch das es" hergestellt, Takt 8—12 und 13—17 (gleicher Reim auf -ace) korrespondieren durch die gleiche Bewegung der ersten vier Diskanttöne, verbunden mit den gleichen Klängen. Takt 24—26 bringt im Diskant die gleiche Tonfolge wie Takt 1—4 im Bassus. Gegenüber diesen vielfältigen formalen Verknüpfungen wirkt die Überraschungsstelle „subito piglio“ (Takt 37 ff.) isoliert: nur dieses eine Mal wiederholt der Anfangsklang den vorausgehenden Schlußklang nicht, außerdem ist der B-Klang des „subito“ nur für diese Stelle aufgespart. So erweist sich Isaacs Komposition im ganzen genommen als das weitaus qualitativere Stück, doch in der eher beschaulichen Haltung berührt sie sich mit der Musik des Bartholomeus, während sie der darstellend-ansprechenden Haltung unserer Villota fernsteht. Wie sehr sich Isaac übrigens mit dem beschriebenen Stimm- und Satztausch der Takte 29—36 als „Florentiner“ erweist, zeigt eine parallele Stelle des 3-stimmigen „Una donna l'altrier fixo mirai“ von Bernardo Pisano aus dem gleichen Basevi-Codex B 2440 (Chanson & Madrigal, S. 187—190). Pisano verwandelt den Fauxbourdonsatz der Takte 19—22 entsprechend in den Takten 23—27. In der ursprünglichen Fauxbourdonfassung, aber zu neuem Text, kehrt die Stelle noch einmal in den Takten 45—48 wieder.

Die gleiche ballataartige Anlage hat der Text von Isaacs „Fammi una gratia, amore“ (DTÖ XIV, 1, S. 37), das ebenfalls in dem Basevi-Codex vertreten ist. Diesen Text hat Isaac allerdings durchkomponiert, d. h. die Piedi weisen nicht korrespondierende Musik auf wie in „Questo mostrarsi“. Das dort bemerkte tanzartige Verhältnis Passamezzo (Anfang) — Saltarello (Schluß) tritt hier noch deutlicher zu Tage, da beide Teile auf gleicher Tonhöhe erscheinen. Die Beziehung dieser Abschnitte ist vom Tanz her zu verstehen. Darüber hinaus weist das Stück aber trotz aller volkhafter Frische wieder eine Fülle rein konstruktiver Beziehungen auf, die seinen Komponisten als echten Niederländer ausweisen. Das Gedicht (Ripresa + 1. Strophe, d. h. alles, was Isaac auskomponiert hat) hat acht Verse:

Fammi una gratia, amore, i te ne pregho.
Di a madonna mia
Che di servirla el cor brama e disia.

Dille con tue amorse parole
 Ch'a su ardenti rai
 Mio cor si face come neve al sole
 Et po' ch'i gli mirai
 La nocte e'l giorno, altro non bramo mai.

In rhythmischer Beziehung sind die Versanfänge dergestalt gegliedert, daß auf je einen Vers mit dem Anfang Semibrevis-Minima-Minima (A) je zwei Verse mit dem Anfang Semibrevis-Semibrevis-Semibrevis (B) folgen. So entsteht für die acht Verse das rhythmische Schema: A—B—B—A—B—B—A—B (+ Tripelschluß). Dieses Schema ist rein musikalisch konstruiert, es findet weder eine Entsprechung im Reimschema des Gedichtes, noch in der Anlage seiner Elf- und Siebensilbler. Unter sich sind die einzelnen Verse musikalisch in verschiedener Weise verklammert. So begegnet im Diskant der Quartsprung „Fammi una — gratia“ des ersten Verses auch bei „Ch'a — su“ des fünften und „altro non — bramo“ des achten Verses. Er findet sich aber auch im Tenor des vierten Verses „Dille con — tue“, und hier ist der Bezug — entsprechend dem oben aufgezeigten Schema der Anfangsrhythmen — auch auf den Rhythmus und damit mindestens auf zwei Brevisseinheiten ausgedehnt. Zwischen erstem und viertem Vers findet aber auch so etwas wie Stimmtausch statt, soweit die beiden Oberstimmen in Betracht kommen. Nicht nur entspricht — wie gezeigt wurde — der Tenor des vierten Verses dem Diskant des ersten, sondern auch umgekehrt entspricht der Tenor des ersten Verses dem Diskant des vierten. Außer dem Quartsprung benutzt Isaac in dieser Komposition die absteigende Sekunde als melodisches Bauelement. Sie begegnet im Diskant der Versanfänge 1 „Fammi una gratia a-more“, 2 „Di a ma-donna“, 3 „Che di ser-virla“ (hier entspricht der Bassus genau dem Diskant des zweiten Verses), 6 „Mio cor-si-face“ und 8 „La nocte e'l — giorno“. In Verbindung mit diesem Motiv waltet noch eine besondere Beziehung zwischen Vers 3, 6 und 8. Isaac komponiert jeweils die ersten fünf Silben des Endecasillabo als Einheit und verweilt auf der fünften Silbe mit einer Fermate (Corona bzw. Longa). Auch in rhythmischer Hinsicht sind die drei Stellen fast gleich. Daß strenge Konstruktion und spontan wirkende Geste in der Musik sich gegenseitig ausschließen, ließe sich vielleicht fast durchweg für die Musikgeschichte zeigen. Nur die Wiener Klassik hat diese beiden Seiten. Für das späte Quattrocento läßt sich die Trennung durchführen, auf ihr beruht wesentlich der Unterschied von franko-flämischer und originär italienischer Musik. Gestisch-darstellenden Charakter hat auch dieses Isaacstück kaum. Auf den ersten Blick könnte der zweite Teil des ersten Verses „i te ne pregho“ als ein dem 6. Takt von „O vage montanine“ vergleichbarer Impuls aufgefaßt werden. Doch während

es sich in der Villota um einen echten gegensätzlichen Neuansatz handelt, ist die Isaacstelle mehr formal zu verstehen. Wir haben bereits auf den formalen Saltarelloabschluß des ganzen Stückes hingewiesen. Etwas Entsprechendes liegt im 1. Vers vor, der wie eine dem Ganzen vorangestellte Devise aufgefaßt werden kann. Nicht nur das ganze Stück, sondern schon diese Devise findet den Abschluß in einer Tripelstelle, die allerdings hier unter gerader Mensur verborgen ist. Doch lassen sich ohne Schwierigkeit fünf „Drei Halbe-Takte“ heraushören. Vom Hochtton d" (pre-) an entspricht zudem dieser Dreiertakt wörtlich den letzten vier Takten des Saltarelloabschlusses des ganzen Stückes.

Daß wir in den besprochenen beiden Isaacstücken, ebenso wie in den herangezogenen Kompositionen von Bartholomeus und Layolle, wenig oder nichts von der darstellenden Eigenschaft der Villota finden, hängt natürlich mit dem Text dieser Liebeslieder zusammen. Wenn in den Gedichten die Geliebte oder Amor angeredet werden, so ist diese Anrede im wesentlichen rhetorischer Natur. Im Grunde handelt es sich um lyrische Monologe. „O vage montanine“ dagegen beruht auf realer Ansprache eines Gegenübers, ebenso wie das geistliche Kontrafakt.

Von Bartholomeus Fiorentinus veröffentlicht Gandolfi auch das vierstimmige „Quando e begl'occhi amore“, das dem Text nach der Odengattung zugehört. Der musikalische Satz unterscheidet sich stark von Bartholomeus' beschriebenem „Questo mostrarsi“. Er weist die typische scheinpolyphone Frottolenstruktur auf, scheint somit Anregungen aus dem italienischen Norden zu verarbeiten. Hier soll uns nur sein Anfang beschäftigen, dessen Behandlung des Wortes „Quando“ in seiner zwiefachen Beleuchtung an den erwähnten Umschlag bei „montanine“ in der Villota erinnern könnte:

Quan - do Quando e begl' oc -

Quan - do Quando e begl' oc -

Quan - do Quando e begl' oc -

Quan - do Quando e begl' oc -

Quan - do Quando e begl' oc -

Die verschiedene Behandlung des „Quando“ hat aber rein formale Gründe. „Quando“ wird zunächst auf dem g' des Diskants devisenartig vorangestellt und präludierend klanglich ausgefüllt (Baßbewegung von g nach G). Dieser Devise, die mit Fermate auf ihrem Schlußklang verweilt, folgt dann der eigentliche Beginn, sozusagen *a tempo*. Von unterschiedlichen Gesten, von darstellendem Charakter kann auch bei diesem Anfang keine Rede sein.

Gegensatz in jeder Hinsicht zu Isaacs zartem, nach innen gekehrtem „Fammi una gratia, amore“ ist das zweite Musikstück der *Rappresentazione di Santa Margherita*, das vierstimmige „Jamo alla caccia“ bzw. „A la chaza“²⁷. Der Jagdgesang ist Freiluftmusik, Außenmusik *par excellence*. Hierauf macht schon Torre Franca (S. 48) mit Recht aufmerksam, der vor allem auch den Charakter der Bewegung bei den von ihm als Villoten angesprochenen Stücken betont. Unabhängig von der Villoten-Frage trifft diese Bemerkung auf die von uns als darstellend charakterisierte italienische Musik zu. Unter den von Torre Franca genannten Stücken befindet sich ja außer „A la chaza“ auch „O vage montanine“.

In dem Jagdgesang bemerken wir — wie bei Isaac — einige formale Anknüpfungen, so die einen Großabschnitt einrahmenden identischen Stellen „del monte babion“ und „pilgiala“ (Takt 58/59 und 76/77) oder — sinnfälliger — das Verhältnis Saltarello (Anfang des Stücks) — Passamezzo (Schluß des Stücks), das wir in umgekehrter Folge in Isaacs „Questo mostrarsi“ und „Fammi una gratia“ fanden. Doch diese wenigen Anklänge besagen wenig oder nichts in Bezug auf den Satz. Er ist denkbar unkonstruktiv, steht vielmehr ganz im Dienst eines spontanen, unreflektierten Bewegungsspiels. Das Verhältnis Saltarello-Passamezzo ist in diesem Stück nicht als formale Klammer zu verstehen wie bei Isaac. Es gibt uns vielmehr den Hinweis, daß die ganze Canzone von der Haltung des Tanzes her verstanden werden muß. Denn tanzartig, d. h. der Bewegung von Tänzen nachempfunden, sind alle Teile des Stückes. Das zeigt sich deutlich an den für Tanz charakteristischen symmetrischen Bildungen, die das Ganze durchziehen:

A la chaza a la chaza	2 Brevisseinheiten (der <i>Prolatio maior</i>)
Su su su su ognom si spaza	3 Brevisseinheiten = 2 Brevisseinheiten mit Schlußdehnung
<hr/>	
A questa nostra chaza	6 Brevisseinheiten (des <i>Tempus imperfectum diminutum</i>)
Venite voluntieri	6 Brevisseinheiten

²⁷ Ich zitiere im Folgenden die Musik nach dem letzten Teil des Textes, wie er im Editions-Teil auf Grund der Sevillaner Handschrift erscheint (Nr. IV).

Cum li bianchi e cum levrieri	6 Brevisseinheiten
Chi vol venir si spaza	6 Brevisseinheiten
Non aspettar el zorno	6 Brevisseinheiten
<hr/>	
Sona el corno o capo di chaza	4 Brevisseinheiten
La lepra sta qui torno li chan sente la traza	4 Brevisseinheiten
Su spaza spaza spaza	3 Brevisseinheiten = de facto 4 B. infolge Schlußfermate
<hr/>	
Te qui balzan te qui lion	2 Brevisseinheiten (Prolatio maior)
Te qui fasan te qui falcon	2 Brevisseinheiten
Te qui tristan te qui pizon	2 Brevisseinheiten
Te qui alan te qui carbon	2 Brevisseinheiten
<hr/>	
Chiama li brachi del monte babion	4 Brevisseinheiten
Te qui pizolo te qui pizolo (spagnolo)	2 Brevisseinheiten (1+1)
Habia bon ochio habia bon ochio (te qui spagnolo)	2 Brevisseinheiten (1+1)
Habia bon ochio al capriolo	3 Brevisseinheiten = 2 Brevisseinheiten mit Hemiolendehnung
A te augustino a te spagnolo a te	4 Brevisseinheiten (2+2)
Vidila vidila vidila vidila vidila vidila	4 Brevisseinheiten
A quella a quella pilgiala	3 Brevisseinheiten
<hr/>	
Che li cani non la straza	8 Brevisseinheiten

Nicht nur das Tanz- oder besser Bewegungshafte dieser Canzone erinnert an die Barzelletta „Viva el gran re Don Fernando“, sondern auch das in der Musik eingefangene Rufen. Der Anfang „A la chaza“ wäre hier zu nennen, dann aber alles von „Te qui balzan, te qui lion . . .“ (Takt 48) an. Die Musik gibt hier die aufgeregten hastigen Befehle der Jäger an ihre Hunde und Falken wieder. Hier wird das Jägerlied zur Jagdszene, und zwar im naturalistischen Sinn einer Steigerung. Musikalisch sind zunächst viermal je zwei Brevisseinheiten zusammengefaßt (vgl. die obige Aufstellung). Nach einem vier Brevisseinheiten umfassenden Einschub (Chiama li brachi . . .) werden die musikalischen Motive in je eine Brevisseinheit gedrängt: Te qui

pizolo — te qui pizolo — Habia bon ochio — te qui spagnolo. Dann klingt dieser Abschnitt breiter aus (T. 64—66). Nun wird gleichsam zum Sammeln geblasen, es entsteht eine gewisse Beruhigung durch die musikalisch identischen Paare „a te augustino a te“ und „a te spagnolo a te“. Doch dann gewinnt das Haschen die größte Dichte. Als Einheit faßt man nun das nur eine halbe Brevisseinheit beanspruchende Motiv „vidila“ auf. Dies verbreitert sich allerdings zu einer Schlußklausel, die man zunächst für das Ende des Abschnitts hält. Doch der Komponist hat sich noch eine Steigerung ausgedacht. Den Ruf der menschlichen Stimmen überbietet das Signal der Instrumente: die hellen Quinten der Jagdhörner zeigen den Höhepunkt, das Greifen des Wildes an; es folgt der Passamezzo-Schluß, gleichsam der Abzug der Jäger mit der Beute zu klingendem Spiel. Das Hörnersignal ist ein Zeugnis jener unmittelbar nach außen gewandten sinnlichen Darstellungskraft, mit der die italienische Musik dieser Zeit in die Zukunft weist. Es ist oder wird Theaterrequisit, aber wie zwingend ist es hier eingesetzt! Wenn wir in der Canzone den Schluß in gerader Bewegung als Abzug auffassen, so dürfen wir den auf die Aufforderung zur Jagd folgenden geradtaktigen Teil des Anfangs „A questa nostra chaza“, der ebenfalls in gerader Bewegung verläuft, als Anmarsch der Jäger bezeichnen, der dem eigentlichen Jagdgeschehen vorausgeht. So gibt in diesem Abschnitt zunächst das Schreiten Ton und Rhythmus an. Erst die Stelle „Sona el corno“ fügt dem einen neuen Zug hinzu. Gegenüber der sonstigen Satztechnik der Canzone treten sich hier zwei Stimmgruppen gegenüber und vereinigen sich am Schluß. Wir werden das Gegeneinandersetzen von hohen und tiefen Stimmgruppen als ein ausgeprägtes Mittel des Madrigals wiederfinden, wir kennen es aber auch aus der geistlichen Musik, etwa aus der Motette. Es kann sehr verschiedenen Charakter haben, je nach dem Zweck, zu dem es angewendet wird. Zur darstellenden Äußerung der Musik kann es insofern eine Voraussetzung schaffen, als es durch Bewußtmachung der Dimension von hoch und tief ein Raumgefühl herstellt. Zum Erzeugen des Raumgefühls gehört aber mehr als bloße Transposition ein und desselben Satzes in eine andere Lage. Bloße Transposition bewirkt nur ein Echo, und Echo ist lediglich die Folge einer räumlichen Gegebenheit, ist nicht selbsttätige Verwirklichung, Ausfüllung von Raum durch die Musik. Selbst Isaacs Stelle „Ma, perch'i son(o)“ aus „Questo mostrarsi“ (vgl. hier S. 48), die doch eine gleiche Melodie in verschiedener Lage *und* verschiedener Satztechnik bringt, hat infolge eben der gleichbleibenden Melodie, aber auch infolge des quantitativ unveränderten dreistimmigen Klangvolumens etwas von bloßer Versetzung, also von Echo an sich. In „A la chaza“ liegt aber etwas anderes vor. Gemeinsam mit Isaac ist der Wechsel von hoch und tief, auch der Wechsel der Satztechnik: Zuerst Biciniensatz in Gegenbewegung, dann eine zunächst faux-

bourdonartige dreistimmige Antwort, schließlich eine vierstimmige Zusammenfassung. Was hier aber nicht den Eindruck von Echo aufkommen läßt, sondern ein Raumgefühl vermittelt, ist die Tatsache, daß nicht ein melodisches Glied — wenn auch in anderer Lage — wiederholt wird, sondern daß es sich um ein echtes Frage- und Antwortspiel zweier verschieden situierter Partner handelt, die sich zum Schluß in der Synthese finden. Wir haben von der jeweiligen Oberstimme auszugehen. Abstrahieren wir die melodische Linie der ersten Stelle „Sona el corno o capo di chaza“, so erhalten wir zwei absteigende Quartgänge: $d''-a'$ und $c''-g'$. Die nachfolgende Stelle „La lepra . . .“ nimmt das in ihrem ersten Glied auf: $g'-d'$, ändert aber dann die Richtung in einer abschließenden neuen Wendung, der die aufsteigende Terz zugrunde liegt: $e'-g'$. Dies führt der Diskant im Schlußabschnitt weiter: $g'-h'$ ($-g'$). Die Wendung der Richtung und des Intervalls gibt in Verbindung mit der Änderung des Klangvolumens der Stelle den Charakter einer echten Antwort: Gegensatz und Bezug zugleich. So entsteht in der Folge der musikalischen Raumverwirklichung etwas Dialoghaftes. Dialog im Raum gefaßt ist aber beinahe schon Theater.

Um diese Stelle besser würdigen zu können, vergleichen wir sie mit einigen etwa gleichzeitigen französischen Kompositionen. In Pierre de la Rues vierstimmiger Chanson „Autant en emporte le vent“ (Chorwerk 3, S. 27) werden dieser Anfangsvers sowie der folgende „Qu'il n'a qu'un baiser seulement“ jeweils zunächst vom unteren Stimmpaar gebracht und danach vom oberen wiederholt. Wiederholung des Textes und Wiederholung der Musik vollzieht sich hier — abgesehen von der Oktavversetzung — ohne jegliche Änderung. Die gleiche Beobachtung können wir am Anfang von La Rues „Quand il survient chose contraire“ (Chorwerk 3, S. 32) machen, nur daß hier das untere Stimmpaar auf das obere folgt und daß sich die Stimmpaar-technik auf den — hier längeren — ersten Vers beschränkt. Beide Fälle von Pierre de la Rue sind als reine Echostellen anzusprechen.

Differenzierter ist der Sachverhalt in Josquins „Mille regretz“ (Chorwerk 3, S. 4/5). Im Gegensatz zu Pierre de la Rue verwendet Josquin in dieser Chanson die Stimmgruppentechnik nicht nur für die Introduction, sondern setzt sie im Verlauf des Stückes verschieden ein. Als einfachster Fall begegnet in Takt 7—12 das Textecho „et deslouter“, dem ein musikalisches Echo ohne Oktavversetzung entspricht; die Unterstimmen wechseln einander ab, singen aber dasselbe. Textecho in Verbindung mit musikalischem Echo in verschiedener Lage bringt Josquin in T. 19—24, wo das untere Stimmpaar die Stelle „et paine douloureuse“ in der tieferen Oktave wiederholt. Dies entspricht den Fällen von Pierre de la Rue. Die Takte 13—17 bringen aber auch ein Isaac und Pisano ähnliches Vorgehen: „vostre fache amoureuse“ wird zunächst von Diskant, Alt und Baß in einem Terzengang mit

Stützbaß auf Grundstufen vorgetragen. Hierauf wiederholt der Baß die melodische Wendung des Diskantes eine Oktave tiefer, darüber bilden Alt und Tenor Terzquint- und Terzsext-Klänge (Fauxbourdon). Hier liegt also bei der Wiederholung ein Wechsel der Satztechnik vor. Der Eindruck der Wiederholung und damit des Echos wird aber abgeschwächt dadurch, daß die Oberstimme des Wiederholungsteiles, der Tenor, seinen Anfangston e' gleichsam von dem Schlußton e' der obersten Stimme des ersten Teils, des Diskantes, übernimmt. Die Takte 13—17 wirken daher weniger als Echo-stelle denn als ein einziger Abstieg von a' bis d' (letzter Ton des Tenor in Takt 16). Dieser einheitliche Bogen der ganzen Stelle läßt daher schon gar nicht jene spezifische Dialektik von Frage und Antwort aufkommen, die wir bei der Stelle „Sona el corno“ angedeutet fanden.

Josquin scheint einen besonders vielseitigen Gebrauch von der Stimmgruppentechnik zu machen. Betrachten wir daher aus seinen Motetten noch einige Beispiele, die über die bisher aufgezeigten Möglichkeiten hinausgehen. Intensivierte Wiederholung und damit mehr als bloßes Echo finden wir in den Stimmpaarepisoden „Quid est Jesus“ und „nisi plasmator-nisi redemptor“ in der Motette „O bone et dulcissime Jesu“ (Chorwerk 57, S. 2/3). Groß in Tektonik und Ausdruck zugleich ist die Stimmpaargegenüberstellung am Anfang der Hoheliedmotette „Ecce tu pulchra es“ (Chorwerk 18, S. 4). Das tiefe Stimmpaar Alt-Baß beginnt „Ecce tu pulchra es“, wobei die melodische Linie des Altus A, die des Basses B genannt sei. Das hohe Stimmpaar Diskant-Tenor ergänzt „Amica mea“, wobei die melodische Linie des Diskants X, die des Tenors Y genannt sei. Dieses Stimmpaar bereichert noch ein an B anknüpfender, aber doch frei schwingender Baßbogen. Die Linie X erweist sich weitgehend als Umkehrung von B. Es folgt im Parallelismus *Membrorum* und daher mit dem gleichen musikalischen Material „Ecce tu pulchra es, oculi tui columbarum“. Bei der musikalischen Anordnung macht Josquin aber nun von der Möglichkeit des Stimmtauschs Gebrauch. Bei „Ecce tu pulchra es“ bringt der Alt (modifiziert) die Linie B, während der Baß (genau) A bringt; bei „oculi tui columbarum“ verzichtet Josquin auf den Stimmtausch, da er die Linien X und Y infolge des längeren Textes erweitern und daher in gewisser Hinsicht etwas Neues bringen muß. Er benutzt diese Erweiterung am Anfang des Diskant zu einer intensivierenden Voraussetzung des Quartfalls. Bei diesen Takten 1—10 bzw. 10—19 handelt es sich nicht um Echo in einfacher oder differenzierter Form, auch nicht lediglich um Intensivierung des Ausdrucks, sondern um etwas wie Anruf und Erwiderung. Wollen wir dies satztechnisch fassen, so dürfen wir nicht an unterschiedliche Richtungen oder Intervalle der einzelnen Linien denken, wie wir sie an der Stelle „Sona el corno“ fanden. Die Linien B und X, aber auch A und X (die Schlüsse) sind zu ähnlich, als daß man derartig vorgehen

könnte. Das Eigene, in dem sich die Geste der Erwiderung realisiert, liegt in der unterschiedlichen Satztechnik. „Ecce tu pulchra es“ (Takt 1—6) ist wie „Sona el corno“ als Biciniensatz zu verstehen, der vor allem von der Gegenbewegung Gebrauch macht. „Amica mea“ (Takt 6—10) ist — ganz abgesehen von der hinzutretenden Baßstimme — völlig in Sextparallelen gehalten, es erinnert also auch etwas an die Stelle „La lepra . . .“ aus dem Jagdchor.

Und doch unterscheidet sich der Anfang der Josquinschen Motette wesentlich von der Stelle „Sona el corno“. Während diese einen Raumeindruck hervorruft, steht bei Josquin die Realisierung des sprachlichen Sinns und Ausdrucks im Vordergrund. Bei „Sona el corno“ ist die Sprache — das Einzelwort ohnehin — unwichtig, auf das Bewegungsspiel als Ganzes kommt es an, es schafft Raum. Exkurse dieser Art sollen helfen, die spezifischen Merkmale eines uns interessierenden Satzes deutlicher zu machen. Bei der Stelle „Sona el corno“ des Jägerchors kam es auf die Herausstellung des Raumgefühls und auf die Gebärde im Raum an.

Wir haben einzelne Teile des Stückes isoliert behandelt. Dies ist möglich, weil die Teile in sich geschlossen sind. Sie kontrastieren, einzelne Sätze werden aneinandergereiht, und zwar im Sinn einer Tanzfolge. Darin steht der Jägerchor der Barzelletta „Viva el gran Re Don Fernando“ nahe.

Was die Theatereignung des Jägerchors betrifft, so steht seine spektakuläre, nach außen gewandte Haltung außer Frage. Man meint, dem Einzug beziehungsweise Abgang der Jäger und der davon eingerahmten Jagdszene unmittelbar beizuwohnen. Losgelöst vom Theater können solche Gesänge auch gut bei der Jagd selbst gesungen worden sein. So wird aus der Regierungszeit Alfonsos I. von Aragon (1442—1458) berichtet: „Mastro Giacomo Borbo cantore della Reale Cappella . . . e maestro di cinque donzelli cantori, talvolta seguiva il re alla caccia con esso loro“²⁸.

Torre Franca (S. 279) rühmt sich, in unserem Stück zum ersten Mal eine Caccia des Quattrocento aufgefunden zu haben, die man mit den Cacce des Trecento vergleichen könne (er führt einen solchen Vergleich allerdings nicht durch). Federico Ghisi²⁹ stellt die von ihm veröffentlichten Stücke mit unserem Jägerchor zusammen und bemerkt dazu (S. 32): „Es handelt sich um eine bemerkenswerte Gruppe von Kompositionen, die die musikalische Entwicklung der Caccia im 15. Jahrhundert, ausgehend von den ersten Proben in der frühen Ars nova, belegen, und die es gestatten, die Glieder einer

²⁸ F. Valdrighi: *Nomocheliurgografia*, Modena 1884, S. 242, zitiert nach Torre Franca, S. 327.

²⁹ Bruchstücke einer neuen Musikhandschrift der italienischen Ars nova und zwei unveröffentlichte Caccien der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, A. f. Mf. VII, 1942, S. 17 ff.

historischen Kette zu knüpfen, die wir bisher für unterbrochen hielten“³⁰. Auch Dragan Plamenac (MQ 37, S. 523) hält anlässlich der Besprechung unseres Stückes dafür, daß „this type of descriptive music“ mit dem Trecento zusammenhängt, wenn er sich auch hier im Quattrocento „in a state of latent transformation into new“ befände. Diese Bemerkungen bedürfen der Nachprüfung, da es für unser Thema, Aufzeigen des Neuen in der italienischen Musik an Hand ihrer darstellenden Qualitäten im späten Quattro- und frühen Cinquecento, von größtem Interesse wäre, wenn sich diese Qualitäten an Hand einer Gattung, der Caccia, bis ins Trecento zurückverfolgen ließen.

Wenn wir hier einen kurzen Blick auf die Caccia des Trecento werfen, so können wir nicht auf die Frage nach der ursprünglichen Bedeutung des Terminus „Caccia“ eingehen. Bekanntlich wird diese Frage seitens der Philologie mehr vom Inhalt (Jagdszene, Jagdbilder) her beantwortet. Die musikwissenschaftliche Spezialforschung neigt heute mehr dazu, die Caccia als fest umrissene musikalische Gattung — zwei kanonische Oberstimmen über Tenor in längeren Werten — zu verstehen. Zum Vergleich mit unserem Jägerchor ziehen wir diejenigen Stücke des Squarcialupicodex³¹ heran, die Kurt von Fischer³² entweder vom literarischen oder vom musikalischen Gesichtspunkt oder von beiden her als Caccia bezeichnet. Hierbei empfiehlt es sich, von den beiden Stücken des Codex auszugehen, deren Tenor die Bezeichnung „Caccie“ aufweist. Es sind dies „Da poi che'l sole i dolci raggi asconde“ (S. 121—125) und „Passando con pensier per un boschetto“ (S. 129—33) von Niccolò da Perugia. Beide sind nach Kurt von Fischer sowohl in literarischer als auch in musikalischer Hinsicht Cacce. Für die Musik trifft die oben gegebene Definition zu. „Da poi che'l sole i dolci raggi asconde“ besteht textlich aus einer freien Folge von Endecasillabi, Settenari und zuweilen Quinari, die sich meistens, aber nicht durchweg reimen. Inhaltlich bringt der Text die Schilderung einer Feuersbrunst. Der Erzähler berichtet den ganzen Hergang von den ersten Rufen „Feuer“ bis zum Löschen des Brandes. Bezeichnend ist nun zunächst, daß trotz aller Realistik der Schilderung das Ganze allegorisch aufzufassen ist. Denn die beiden Schlußverse heißen:

Tornando vidi, e sempre al cor mi sta:
C I C I con L I e con A

³⁰ Ghisis Bemerkung an gleicher Stelle, daß die Florentiner Fassung von „Jamo alla caccia“ von der Pariser abweiche, ist unrichtig. Die von Ghisi zitierten Anfangstöne (S. 32, Anm. 6) kann ich in der Florentiner Fassung (Panciatichi 27) nicht identifizieren.

³¹ Herausgegeben von Johannes Wolf, Lippstadt 1955.

³² Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento, Bern 1956, S. 34—39.

Hier wäre der Bezug auf einen (politischen?) Vorgang auf Sizilien möglich. Näher liegt aber vielleicht die Deutung, daß das Feuer im Herzen des Dichters für eine schöne Cecilia entbrannt ist oder gar für die Schutzheilige der Musik selber. Es ist nicht unsere Aufgabe, diese Frage zu entscheiden. Für unseren Zusammenhang ist es wichtig festzustellen, daß die Caccia allegorisch für einen Vorgang oder Zustand außerhalb ihres vordergründigen Inhalts steht. Der Inhalt selbst ist weder bloße Schilderung noch reiner Vorgang. Diese beiden Züge unterscheiden die Trecento-Caccia von unserem Jägerchor aus dem späten Quattrocento. Er steht ganz für sich da, ist keiner allegorischen Deutung zugänglich. Er ist auch nicht Schilderung, sondern durchweg der Vorgang selbst.

Das Charakteristische der Trecento-Caccia — und das sind Spiegelungen des Vorgangs selbst — sind die zahlreichen Ausrufe. Diese hat sie mit dem Jägerchor gemeinsam. Wie sind diese Ausrufe in der Trecento-Caccia musikalisch wiedergegeben? Mit ähnlichen Mitteln, wie wir sie in den „Evviva“-Rufen der Huldigungsgesänge fanden: Terzsprung aufwärts bei „Al fuoco, al fuoco“, Terzsprung abwärts bei „Ov'è? Dov'è?“ (S. 121), Ruf auf gleicher Tonhöhe bei „O tu della campana . . .“, Quatrpindel bei der Nachahmung der Sturmglocke „dondon, dondon“ (S. 122), Quintmotiv der Trompete „Tatin, tatin“ (S. 123) usw. Man könnte jede direkte Rede des Stückes als Beispiel für einen bis zu jener Musik wohl unerhörten Realismus anführen. Dieser Realismus äußert sich aber — und das ist das Entscheidende für uns — nicht als Darstellung, sondern als Nachahmung. Der Vortragende ahmt die Vorgänge nach, die Vorgänge selbst erscheinen vor uns nicht ohne Brechung. Äußeres Zeichen dafür ist die Einbettung dieser Nachahmung in die Schilderung. Aber selbst dieser nachahmende Realismus bestimmt die Caccia nur bedingt. Wir haben die Schlußverse bereits erwähnt. Musikalisch sind sie selbständig in Tripelbewegung wiedergegeben, ein deutlicher Hinweis auf die Abkunft dieses Cacciatyps vom Madrigal. Aber nicht nur die formale Anlage ist vom inhaltlichen Realismus unbeeinflusst, auch der musikalische Satz folgt eigenen Gesetzen. Gewiß eignet sich jenes Hintereinanderherjagen der Stimmen (dies wohl die ursprüngliche Bedeutung von „Caccia“) gut für die Wiedergabe eines solchen Gedichtes, zunächst aber ist es doch rein musikalischer Natur und in seiner strengen Durchführung eher konstruktiv als realistisch-nachahmend oder gar darstellend zu verstehen. Die Trecento-Caccia ist ein musikalisch konstruktives Gebilde, das teilweise von realistischer Nachahmung ausgefüllt wird. Ihr Grundzug ist schildernd, die Gegebenheiten werden erzählt, nicht vorgeführt. Der Charakter des Jägerzugs aus dem Quattrocento dagegen ist darstellend, ist der Vorgang selbst. Er ist nicht einer vorgegebenen musikalischen Struktur untergeordnet.

Alle diese Bemerkungen treffen in gleicher Weise auf die Caccia „Passando

con pensier per un boschetto“ (Text von Franco Sacchetti) zu. Hier werden blumenpflückende Damen von Schlangen und vom Regen vertrieben. Schon aus diesen beiden in der Quelle eindeutig als „Caccie“ bezeichneten Stücken geht hervor, daß die Gattung nicht an Jagdvorgänge gebunden ist. Da somit auch die stoffliche Gemeinsamkeit keine ausschließliche Geltung hat, ist man kaum berechtigt, unseren Jagdchor aus dem 15. Jahrhundert mit der Caccia-Gattung des 14. in wenn auch noch so losem Zusammenhang zu sehen. Von der ganz eindeutigen musikalischen Struktur der Trecentocaccia ist ohnehin nichts in dem späteren Stück zu finden.

Kurz wollen wir noch die anderen Cacce des Squarcialupicodex berühren. Allen gemeinsam sind die direkten Rufe, die in die Schilderung eingestreut sind. „In forma quasi tra'l veghiar e'l sonno“ von Vincenzo di Arimino (S. 66/67) enthält die Erzählung des Dichters, wie er müde ist, aber infolge der lauten Rufe der Verkäufer keinen Schlaf findet. In „Nell'acqua chiara e dolce“ desselben Komponisten (S. 67—71) wird der Sprecher durch das Geschrei der Verkäufer am Fischen gehindert. Marktgeschrei, das in erotische Allegorie übergeht, überrascht den Dichter, der „Cacciando per gustar di quel tesoro“ sich in wilder Einsamkeit verirrt hatte (S. 328—332; Nicola Zaccaria da Brindisi). Das Wort „cacciando“ hat hier nichts mit Jagd im landläufigen Sinne zu tun. Andererseits ist natürlich die Gattung der Caccia einer Jagdschilderung nicht verschlossen. Wir finden eine solche in „Tosto che l'alba del bel giorno appare“ des Ghirardello di Florentia (S. 47/48). Dieser Text erinnert entschieden an den unseres Jägerchors, aber auch er bleibt Schilderung, Nachahmung, wird nicht Darstellung. Noch einmal muß betont werden, daß das Jagdthema eines unter vielen ist, das in der Caccia-gattung Verwendung findet, ebenso wie der Fischfang, der in Francesco Landinis „Così pensoso com' Amor mi guida“ (S. 213—15) wiedergegeben wird.

Alle bisher genannten Stücke spricht Kurt von Fischer in literarischer und musikalischer Beziehung als Cacce an. „A poste messe veltri e gran mastini“ von Lorenzo di Florentia (S. 84—86) gibt eine Jagd wieder. Da sich die dritte Stimme aber am Kanon beteiligt, will von Fischer das Stück in musikalischer Hinsicht nicht als Caccia bezeichnen. Ich glaube, daß man hier nicht zu schematisch vorgehen darf. Die realistischen Ausrufe und die Kanontechnik stellen dieses Stück doch zu den übrigen Cacce. Problematischer erscheint die Bestimmung der Gattung des bekannten „Uselletto selvaggio per stagione“ von Jacopo da Bologna (S. 27—29). Der Text hat Madrigalanlage und entbehrt völlig der für die echte Caccia so charakteristischen Ausrufe. Andererseits entspricht die musikalische Faktur der Caccia. Nun kommt diesem Rügegesang Jacopos auf die zu vielen und schlechten Musiker seiner Zeit ohnehin wohl eine Ausnahmestellung zu. Vielleicht sollte man hier eher von Madrigal mit musikalischen Cacciazügen sprechen, ebenso wie bei der

ernsten Betrachtung über die Vergänglichkeit „Faccia chi dè s'è'l pò che passa l'ora“ von Donato di Florentia (S. 108—110) und bei dem dreisprachigen „La fiera testa che d'uman si ciba“ von Niccolò da Perugia (S. 152—154), von dem Carducci annimmt, daß es sich auf das Visconti-Wappen bezieht³³.

Mit der als Gattung fest umrissenen Caccia des Trecento hat der vierstimmige Jägerchor nichts gemein. Wir wollen aber zum Vergleich noch andere Jagdchöre aus dem 15. Jahrhundert heranziehen. Von den durch Ghisi im AfMf VII als Cacce veröffentlichten Sätzen ist Ciconias zweistimmiges „Cacciando un giorno vidi una cervetta“ (S. 35/36)³⁴ dem Text und der musikalischen Struktur nach eindeutig Madrigal. Madrigale, die allegorische Jagdbilder verwenden, begegnen ja häufig im 14. Jahrhundert. Hierzu gehört zum Beispiel auch das zweistimmige „Con levrieri e mastini segugi e bracchi“ des Ghirardello de Florentia (Squarcialupi, S. 52—53). Das anonyme dreistimmige „Corrino multi cani ad una cazia“ (Ghisi, S. 37) aus dem Codex Perugia G. 20³⁵ bezeichnet Ghisi (S. 31) als Caccia im dichterischen Gewande einer Strambotto-Frottola. Zutreffend an dieser Charakterisierung ist nur die literarische Gattung Strambotto. Weder in literarischer noch in musikalischer Beziehung ist das Stück Caccia oder Frottola. Lediglich dem Inhalte nach handelt es sich wieder um eine Jagdschilderung, die sich zum Schluß als erotische Allegorie enthüllt. In musikalischer Hinsicht steht der anspruchslose Satz merkwürdig zwischen den Zeiten. Er bringt schildernde Musik, aber nicht mehr in Trecento-Technik, an sie erinnert nur noch die verschiedene Textierung der drei Stimmen, oder besser gesagt die Aufteilung des Gesamttextes auf die drei Stimmen; er gebraucht schon die einfache Art — oft Note gegen Note — etwa der Florentiner Canti Carnascialeschi, hat aber nicht deren ausstrahlende Kraft.

Anders verhält es sich mit dem von Ghisi gebrachten anonymen vierstimmigen „Alla caiza, alla caiza“ (S. 38/39; auch MGG 2, Sp. 607/608) aus dem Ms. Bologna Q 16. Schon der Text (S. 31) steht in engster Nähe zu unserm Jägerchor, denn er stellt den Jagdvorgang als solchen ohne allegorische Hintergedanken dar, er bringt nicht nur Schilderung wie die Trecentocaccia. Die Darstellung entspricht dem Mittelabschnitt der Canzone, d. h. sie bringt nur den Vorgang des Jagens, nicht An- und Abmarsch der Jäger. Von den darstellenden Momenten dieses Satzes möchte ich einen klanglichen Überraschungseffekt vorwegnehmen. Bis Takt 7 kreist das Stück um den G-Klang, zu dem es im 8. Takt noch einmal kadenziert. In T. 9 er-

³³ Giosuè Carducci: *Musica e Poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, in: Carducci: *Studi letterari*, Livorno 1874, S. 442.

³⁴ Auch veröffentlicht von Suzanne Clercx: *Johannes Ciconia*, Bd. II, S. 49—51.

³⁵ Eine vierstimmige, wohl nachträgliche, Fassung findet sich in Montecassino. S. *Revue Belge* II, 1948, S. 20 und *Musica Disciplina* 1946 und 1947 (Beispiele).

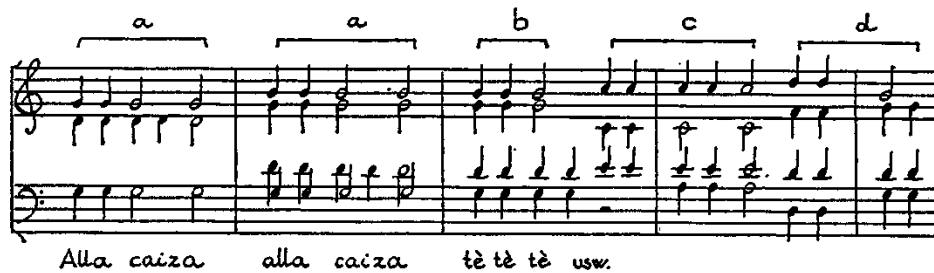
scheint dieser Klang aber mit der kleinen Terz b, was dem Komponisten ermöglicht, schon auf Schlag 2 dieses Taktes überraschend den B-Klang zu bringen und von dort aus ganz andere Klangbereiche als vorher zu berühren (Zitat nach Ghisi):



Dieser Überraschungseffekt ist aber auch einer sprachlichen Geste verpflichtet, die wir schon in der Villota „O vage montanine“ fanden: dem zweifachen, verschiedenen Hervorbringen ein und desselben Wortes. Hier erscheint das „chiama“ zunächst als breit zusammenfassender Abschluß (Kadenz), dann aber in ganz anderer Art, hastig drängend, als Anfangsimpuls eines neuen Teiles.

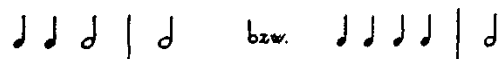
Von solchen Sprech- und Rufimpulsen her, die noch kaum mit Sinn erfüllt sind, erfassen wir das ganze Stück am besten, denn es ist wesentlich rhythmischer Natur. Im ersten Teil, d. h. bis zum Anfang von Takt 5, geht der Komponist in der dominierenden Oberstimme von dem rhythmischen Motiv a aus (vgl. Textbeisp. 13). Es wird durch seine beiden Elemente charakterisiert: Zwei kurze Schläge auf 1, zwei lange als Abschluß (weiblich) der Tripeleinheit. Dieses Motiv erscheint zunächst dreistimmig im G-Klang, darauf wiederholt vierstimmig (mit Terz) im gleichen G-Klang. Nun beginnt der Komponist, mit dem Motiv zu spielen (T. 3): Er behält die zwei kurzen Schläge am Beginn bei, schneidet aber einen langen Wert am Schluß ab, kommt so zu einer verkürzten Einheit: Motiv b (männlicher Abschluß). Dies Motiv b (tè tè tè, in Takt 3) spielt sich noch über dem ursprünglichen G-Klang ab. Der Komponist geht nun von der neuen Einheit aus und bringt sie, indem er das Anfangsmotiv auf vier kurze Schläge erweitert (Motiv c), auf dem neuen Klang a (das a des Basses tritt erst zum dritten Viertel hinzu). Beiden Varianten der neuen Einheit, d. h. Motiv b und Motiv c, ist gemeinsam, daß sie mit *einem* langen Schlag schließen, nicht mehr mit zweien wie die rhythmischen Einheiten zu Beginn des Stückes. Allen bisherigen Abschlüssen ist gemeinsam, daß sie gegenüber den jeweiligen Anfängen den schwächeren Akzent tragen (auf der weniger betonten Zeit des Tactus stehen). Nun aber (Takt 4/5) zieht der Komponist die Konsequenz daraus, daß er den langen Schlußschlag seines Gefährten beraubt und damit isoliert hat. Er stärkt den isolierten langen Schlußschlag mittels eines Akzentes, d. h.

plaziert ihn auf den Beginn des Tactus und bringt vor ihm zwei kurze Schläge gewissermaßen als Auftakt (Motiv d). Dieses Abschlußmotiv d ist also metrisch gesehen die Umkehrung von Motiv b. Daß diese Deutung keine willkürliche Konstruktion ist, zeigen die Klänge. Während das ganze Motiv b sich über dem G-Klang abspielt, wobei keine Stimme ihre Lage verändert, bringt das Motiv d mit seinen beiden rhythmischen Elementen zugleich den Klangschritt D—G (ich bin unsicher, ob das f des Altes zu erhöhen ist)=V—I. Ich bringe den Anfang des Stückes, indem ich die rhythmischen Einheiten durch Klammern angebe:



Trotz der rhythmischen Vielfalt dieses Anfangs muß betont werden, daß in ihm keine selbständigen Impulse hervortreten, sondern daß die einzelnen rhythmischen Motive untereinander in einem gewissen Ableitungsverhältnis stehen, wie wir es gesehen haben³⁶.

Erst die selbständigen Impulse aber machen dieses Stück zu einer darstellenden Musik von Rang. Einen, der zugleich rhythmischer wie klanglicher Art ist (*chiama*, Takt 9), haben wir bereits erwähnt. Ein zweiter zeigt sich bei dem Wort „Falcone“ im 16. Takt. Man geht wohl nicht fehl, von Takt 12 an als vorherrschende rhythmische Bewegung



anzusehen. Somit würde in den Takten 14/15 „se perdano tè“ eine Einheit bilden. Danach finden wir im Diskant zwei Halbe „tè“, während die beiden Unterstimmen schon auf der zweiten Halben des Diskants beginnen,

³⁶ Die hier angewendete Betrachtungsweise, die von der Beobachtung freier, spontaner, nicht aus dem kontinuierlichen Zusammenhang ableitbarer Gesten und Impulse, insbesondere metrischer Impulse (z. B. auftaktig — abtaktig) ausgeht, ist von der in erster Linie auf die Wiener Klassische Musik bezogenen Interpretationsmethode meines Lehrers Thrasybulos G. Georgiades angeregt (vgl. zuletzt Georgiades' Festrede Das musikalische Theater, München 1965, und die dort S. 19 genannten bzw. angekündigten Schriften). Die in Anbetracht jahrelanger enger Zusammenarbeit nur natürliche Beeinflussung erstreckt sich bis in die Wortwahl hinein. Diese Spuren wissenschaftlicher Deszendenz nachträglich zu verwischen, würde ich als unaufrichtig empfinden.

das „tè“ in vier Viertel aufzuspalten. Die Bewegung erscheint also auf das Doppelte beschleunigt. Diese Beschleunigung aber halten alle Stimmen gemeinsam in einer Gegenbewegung — punktierte Halbe auf Schlag 2 — auf, hier entsteht eine echte, selbständige, unableitbare Gebärde, die so mächtig ist, daß sie den ganzen Schluß des Stückes zusammenrafft:



Mit der Gebärde „Falcone“ ist jene rhythmische Gegenstrebigkeit, die wir in der Barzelletta „Viva el gran re Don Fernando“ fanden, in ein bewußtes Stadium getreten.

Das vierstimmige „Alla caiza“ ist damit echte darstellende Musik, konzentrierter als die Canzone aus der Sacra Rappresentazione, allerdings auch weniger vielfältig. Ich möchte die Vermutung wagen, daß eines dieser beiden Stücke bei dem Gastmahl, das der Florentiner Kaufmann Benedetto Salutati am 16. Februar 1476 in Neapel den Söhnen des Königs gab, gesungen und mimisch dargestellt worden ist. Der zeitgenössische Bericht lautet: „Ciascuna vivanda veniva in tavola con buono ordine et a suono di trombe. Et circa a mezzo il convito venne una mummeria di 8 giovani vestiti a guisa di cacciatori, con corni et cani et preda di selvaggiumi; i quali erano tutti musichi della cappella del Signor Re: et giunti in sala davanti alle tavole, cantarono una nuova maniera di canto molto bello, et partironsi.“ Gegenüber der alten Caccia und gegenüber der gängigen weltlichen Musik des Quattrocento mußten Sätze dieser Art wahrlich als „una nuova maniera di canto molto bello“ wirken. Da sie darstellend und nicht schildernd sind, scheint mir der nun einmal festgelegte Terminus Caccia nicht am Platze zu sein, abgesehen davon, daß wir keines der musikalisch-technischen Merkmale der echten Caccia, d. h. Caccia des Trecento, in diesen Stücken finden³⁷.

³⁷ Die Episode aus dem Gastmahl in Giuseppe Palagi: *Il convito fatto ai figliuoli del Re di Napoli da Benedetto Salutati e compagni mercanti fiorentini il 16 di febbraio del 1476*, Firenze 1873 (Nozze French-Cini), S. 21. — Es zeugt nicht von historischer Sensibilität, wenn man von der Caccia des 15. Jahrhunderts spricht. Gegenüber dem richtig sehenden Carducci hat Francesco Novati (*Contributi alla storia della lirica musicale neolatina*, in: *Studi medievali*, vol. 2, 1907, S. 312—315) die These vom Weiterleben der Trecentocaccia im 15., 16., ja 17. und 18. Jahrhundert verfochten. Eine solche Ansicht bleibt jedoch im Materiellen, Inhaltlichen

Die großzügig-vielseitige Anlage der Canzone und den rhythmischen Nerv von „Alla caiza“ verbindet die anonyme, inhaltlich parallele Fischzugsszene „A la pesca“, die Torrefranca (S. 418—423) veröffentlicht hat (Text S. 278/279). Die Quelle ist das Pariser Ms. Vm⁷ 676 aus dem Jahre 1502. Im einzelnen finden wir gegenüber den bisher besprochenen Stücken kaum neue Züge: Rufmotive wie „A la pesca“ (S. 418, Quartsprung abwärts), „portalo vino (pane usw.)“ (S. 421, Quartsprung aufwärts) oder „Viva viva viva“ (S. 422, Terzsprung abwärts), kanonisch-klangliche Imitation wie „a la pesca da la parte“ (S. 418) oder „metitevi“ (S. 418/19), Nachahmung von Instrumenten wie „Sona la trombeta . . . tandaridon“ (S. 419) oder „tandaridom“ (S. 423), Stimmpaartechnik wie „Dove andaremo . . . li bastoni in mano“ (S. 420/21) bestätigen das Bild, das uns die anderen darstellenden Szenen dieser Art vermittelt haben. Stärker als in ihnen tritt in „A la pesca“ das musikalische Prinzip der Variation hervor. So ist „metitevi“ (S. 418/19) eine Tripelvariante zu „a la pesca da la parte“ (S. 418), ebenso verhält sich das abschließende „tantaridom“ zu „O dio quante trote“ (S. 423). Zu „O dio quante trote“ gehört trotz des bei Torrefranca erscheinenden Doppelstriches das vorangehende „lo pesce e pigliato“, wie das abschließende „porta a mon signore“ zeigt, dessen Oberstimme melodisch und rhythmisch genau das gleiche bringt wie „lo pesce“, nur eine Terz tiefer. Auch der Baß hält mit seinem charakteristischen Sekundschrift g—f die drei Kurzabschnitte „lo pesce e pigliato“, „O dio quante trote“ und „trute trute trute“ zusammen. In der Folge dieser drei Textstellen findet eine rhythmische Intensivierung statt — zunächst eher gehend, dann durch Punktierung gestrafft, schließlich um einen Takt verkürzt —, die etwas von Gebärde an sich hat. Ähnliches werden wir in Isaacs „Battaglia“ wiederfinden. Dafür, daß auch „A la pesca“ florentinischer Herkunft sein könnte, was die Musik nahelegt, spricht wohl das mehrfach erscheinende „trha“ an Stelle von „tra“.

Wir brauchen die Jäger- und Fischerchöre nicht weiter ins 16. Jahrhundert hinein zu verfolgen, da es hier nur auf die Anfänge jener — noch sehr äußerlichen — Seite der neuen darstellenden Musik Italiens ankommt, und da wir außerdem anläßlich der Battaglia zu ähnlichen Fragen zurückkehren werden. Lehrreich dürfte jedoch ein kurzer Blick auf gleichzeitige oder etwas spätere nicht italienische Jagdgesänge sein. Dragan Plamenac bezeichnet (MQ 37, S. 523) das von ihm herausgegebene anonyme dreistimmige „Hahu ahu apres l'escoufle“ (S. 536/37) als die einzige bekannte französische Komposition der Art in dieser Zeit. Sie findet sich unvollständig im „Französischen

befangen und erkennt die grundsätzlichen Unterschiede sowohl der dichterischen Texte als auch der Musik. — Daß Novati zumindest die Musik von „Alla caiza“ nicht zu würdigen verstand, zeigt seine Bezeichnung dieses Stückes als „frammento di Caccia“ (S. 317, Anm. 3).

Chansonnier“ von Sevilla (Faksimile, S. 15) und vollständig im Bologneser Codex Q 16, also in der gleichen Quelle, in der auch das italienische „Alla caiza“ erscheint. Der Unterschied ist eindrucksvoll. Gegenüber der nach außen gekehrten rhythmischen Durchschlags- und Darstellungskraft des italienischen Stückes wirkt das französische zurückhaltend. Seine Technik ist noch ganz konstruktiv, es verhält sich zu dem italienischen Satz wie Josquins „Vive le roy“ zu der Barzelletta „Viva el gran re Don Fernando“. Die konstruktive Technik besteht vor allem in der sehr häufig kanonischen Führung der beiden Oberstimmen, an der sich aber auch die Unterstimme bisweilen beteiligt (Takte 3 ff., 25 ff.). Dies erinnert also eher an die Cacciotechnik des 14. Jahrhunderts. Die Art der Motivbildung, etwa am Anfang die nachdrückliche wiederholte Verwendung des Quartsprungs, und der kontinuierliche, nicht impulshafte Zug des Ganzen zeigen, daß der Satz mit den italienischen Parallelen nichts zu tun hat. Vielleicht ist angesichts der auffallend hohen Lage des Stückes an bestimmte Instrumente zu denken. Ein Text ist außer den Anfangsworten nicht überliefert.

Eine andere französische Komposition verwandelt Jagdgesänge in der Art unseres „A la chaza“ in hohe Kunst: Clement Janequins „La Chasse“, die um 1528 gedruckt wurde (Expert, S. 62—104). Wir können das Werk, das schon rein zeitlich nicht in den Rahmen dieses Kapitels gehört, nur kurz berühren. Auf der Stufe der Chanson, auf der es steht, weist es Parallelen zum gleichzeitigen frühen italienischen Madrigal auf, das ja auch zum Teil von französischen oder französisch sprechenden Meistern gepflegt wurde, wie von Verdelot und Arcadelt. Insofern stehen sich gewisse Madrigal- und Chansontypen in jener Zeit nahe, auch von Janequin ist ein italienisches Madrigal überliefert. Ich möchte aber weitergehen. In Chansons dieser Art zeigt sich ein Einfluß des Madrigals oder genauer gesagt ein Einfluß der darstellenden Qualitäten, die das italienische Madrigal ermöglichen. In diesem Zusammenhang halte ich es nicht für unmöglich, daß Janequin vor 1528 in Italien gewesen ist. Über das Leben dieses um 1472—75 geborenen Komponisten vor den Jahren 1528/29 ist nichts bekannt (vgl. MGG 6, Sp. 1695)³⁸. Immerhin erschienen bereits 1520 bei Antico in Venedig zwei dreistimmige Chansons in anonymer Form, die 1541 erneut in Venedig von Gardane in der Sammlung Festascher Madrigale gedruckt und zusammen mit 28 anderen Chansons Janequin zugeschrieben wurden. Lesure zweifelt diese Zuschreibung an (MGG 6, Sp. 1697), aber auch andere frühe Drucke Janequins lassen sich in Italien nachweisen, angefangen von „La Guerre“, die bereits

³⁸ Maurice Cauchies Schluß, daß Janequin im Dienste von Louis Ronsart (dem Vater des Dichters) bis 1520 in Italien gewesen sei und dort auch an den berühmten Schlachten teilgenommen habe (Maurice Cauchie: Clément Janequin, *Revue de Musicologie*, Februar 1923, S. 21) bleibt Hypothese.

1531 in Rom erschien, so daß es nicht ausgeschlossen ist, daß Janequins Verbindungen zu italienischen Druckern auf persönlicher Bekanntschaft beruhten.

Der Zusammenhang von „La Chasse“ mit italienischer Musik wird durch den Anklang ihres Anfanges an den Schluß unserer Jagdcanzone nahegelegt, den wir als Abzug der Jäger charakterisierten. Es fällt nicht schwer, Janequins erste 12 Takte (S. 62/63) als den Anmarsch seiner Jäger zu deuten. Dem italienischen Stück ähnlich ist der marschartige, passamezzohafte Charakter und die damit zusammenhängende musikalische Periodenwirkung: in dem italienischen Stück 4 Takte; bei Janequin 8 Takte, wonach die letzten 4 Takte zur Bekräftigung in einer etwas abgewandelten Harmonisierung wiederholt werden. Außer dieser liedhaften Devise erinnern allenfalls noch gewisse paarige Führungen Janequins (S. 64 ff.; S. 78/79) an das italienische Stück. Von dessen darstellendem Charakter entfernt sich Janequin nach zwei verschiedenen Richtungen. Auf der einen Seite ist er mehr auf formale Abrundung bedacht. So stellt zum Beispiel der Anfang seiner *Secunda Pars* (S. 83—85) mit der Wiederaufnahme der liedmäßigen Bewegung in gewissem Sinne eine Variation zum Anfang des ersten Teiles dar. Im ersten Teil münden die Abschnitte häufig in die durch die Vorhalte charakterisierte Diskantwendung („s’il y a grant cerf ou non“) der Takte 6—8. Zum Beispiel finden wir sie (zum Teil leicht abgewandelt) an folgenden Stellen wieder:

- S. 62/63 s’il y a grant cerf ou non (der oben erwähnte bekräftigende Abschluß der ersten 12 Takte)
- S. 64 au rocher d’Avon
- S. 66 car il y a ung grant cerf, i’en suys seur
- S. 66/67 Puis l’iron, l’iron lancer et courir
- S. 67 Puis l’iron, l’iron lancer et courir
- S. 82 ains qu’il soit cinq heures.

Der Anfang mit seiner Abschlußwendung, die so häufig im ersten Teil wiederkehrt, bildet den passamezzoartigen ersten Teil des Liedgebildes, das die ganze Chasse refrainartig durchzieht. Ähnlich gehalten und die Abschlußwendung mitbenutzend ist der dritte Teil dieses liedartigen Gebildes: Vous irez — courir (S. 65—67). Eigenständig dagegen ist der mittlere saltarelloartige Teil, der zuerst, in Tripelbewegung, auf S. 64 begegnet. Variiert und in gerader Bewegung wird er wiederaufgenommen auf S. 67/68: Il fait — assentir und S. 78—80: Voycy — heure.

Wenn wir von diesen liedhaften Abschnitten absehen, die refrainartig den ganzen ersten Teil der „Chasse“ zusammenhalten (weniger konzentriert und faßbar, aber im Prinzip genau so wie der Refrain „Reveillez vous“ im „Chant des Oyseaux“ aus Janequins gleicher Sammlung), bleibt dasjenige

übrig, was sich in wiederum anderer Richtung von der darstellenden Art entfernt: das Nachahmen des Jagdlärms. Diese Nachahmung ist nicht die Vorführung der Jagd, wie wir sie ansatzweise in den italienischen Jagdchören fanden, dazu sind die musikalischen Mittel, signalartige Rufe über breiten unveränderten Klangflächen zu sehr Diminution und zu wenig erfüllte Bewegung. Was Janequin virtuos handhabt, ist ein Spielen mit der Sprache, mit Sprachfragmenten, das im wesentlichen rhythmischer Art ist. Rhythmus aber erscheint hier nicht als die ein Ganzes durchdringende Kraft, sondern als outrierte Sonderwirkung, wie dies auch in der modernen Musik begegnet. Die hieraus resultierende musikalische Manier kann nicht darstellen, aber sie kann illustrieren. Das naturalistische Illustrieren als musikalischer Selbstzweck unterscheidet Janequin aber zugleich von der schildernden Art der Trecento-Caccia, die wir erwähnt haben. Dort blieb der musikalische Bau übergeordnetes Prinzip. Bei Janequin wird der musikalische Bau nur durch den Refrain zusammengehalten, der zweite Teil seiner „Chasse“ ist so gut wie durchweg illustrativ. Janequin ist zu einem guten Teil illustrative Musik. Vielleicht könnte man von der in besonderem Maß illustrativen Fähigkeit der französischen Musik sprechen, der in der Folgezeit so verschiedene Realisationen wie etwa Couperins und Rameaus Klavierstücke oder auch die Programm-Musik (Berlioz) und noch Debussys Nachzeichnen der Seelenschwingungen Mallarmés (*L'Après-midi d'un faune*) entsprungen sind.

Alle die genannten Beispiele französischer illustrativer Musik gehören dem instrumentalen Bereich an. Zu ihm tendiert aber auch die illustrative Technik Janequins. Seine lautmalende Art, seine Nachahmung von Geräuschen auf der Basis hauptsächlich von ostinaten Wendungen, Tonrepetitionen und Dreiklangsfiguren benutzt die Sprache nur als Vehikel, um das Spiel mit den rhythmischen Motiven auszulösen. Soweit Sprache also hier überhaupt in Betracht kommt, wirkt sie künstlich deklamiert. Die selbstherrlich gewordenen rhythmischen Motive erwecken den Eindruck des Instrumentalen, der durch die breiten Klangflächen noch verstärkt wird, auf denen sich die rhythmischen Kunststücke abspielen (besonders ausgeprägt im zweiten Teil der „Chasse“). Mit dieser instrumentalen Haltung (womit keine instrumentale Aufführung suggeriert werden soll) hängen die zahlreichen Rufe zusammen, die den Text der „Chasse“ stellenweise zur Geräuschkulisse degradieren: là, Hop, Ha, Gnof, Tronc, plif, plof, Ho (besonders ab S. 86). Auch von dieser Seite her läßt sich also zeigen, wie fern Janequin der neuen darstellenden Musik Italiens steht. Denn diese — besonders die seiner Zeit, das Madrigal — ist unlösbar sprachverbunden, d. h. sie benutzt die Sprache nicht als Vehikel, sondern versucht, sie musikalisch zu erfüllen und als sinngeprägte Gebärde wiederzugeben. In dieser Verbindung mit der Sprache manifestiert

sich die ganzheitliche Haltung dieser neuen italienischen Musik. Wir finden sie z. B. in dem Gesang „Alla caiza“, obwohl auch in ihm bloße Laute (tè) verwendet werden. Diese wirken aber nicht als Selbstzweck, sondern sind im konstruktiven Gegensatz zur um so deutlicheren Sprachgeste (vgl. die Stelle „Falcone“) eingesetzt. Das trifft auch für die in dieser Hinsicht weniger glückliche Canzone „A la chaza“ zu. Ihre beiden Textfassungen (Erster und Letzter Teil) zeigen das Bemühen, Musik und Deklamation in eine natürliche Übereinstimmung zu bringen und diese Einheit als Geste nach außen zu wenden. Die italienischen Jagdgesänge bleiben allerdings beim Ansatz stehen, während Janequins Komposition in ihrer ganz anderen Art vollendet ist. Hier kam es aber auf die unterschiedliche Haltung, nicht auf den unterschiedlichen Rang der verschiedenen Sätze an.

Italienische, französische, vor allem aber deutsche Züge finden sich in dem Gesang „Wol auf, wol auf, jung und alt“ aus Georg Forsters Zweitem Teil der kurtzweiligen guten frischen teutschen Liedlein von 1540³⁹. Der anonyme vierstimmige Satz gibt eine Jagdszene wieder, wie sie meines Wissens in der deutschen Liedliteratur singulär ist. Mit unserer Canzone und mit Janequins Komposition hat sie die Mehrteiligkeit gemein. An die Canzone erinnern tänzerische Elemente wie das Verhältnis Saltarello-Passamezzo am Schluß des Ganzen:

Nu kumbt herzu jr gsellen all,
Und greifet zu mit reichem schall (S. 54/55)

oder — weniger deutlich — zu Beginn des Stückes (besonders das Verhältnis von Takt 2 zu Takt 4). Dieser Beginn hat — wie der Janequinsche Anfang — Refraincharakter, da er noch einmal (auf S. 51) wiederkehrt. In seiner frisch zupackenden Art hat er etwas von der ausstrahlenden Kraft einer darstellenden Geste (siehe Notenbeispiel hier Seite 70).

Es ist jedoch bezeichnend für die eher nordisch geprägte Setzweise, daß den nacktesten Ausdruck sinnlich darstellender Haltung eine in der Konstruktion verborgene Mittelstimme bringt. Die zweite Stimme (Diskantschlüssel) wiederholt zehn Takte lang nichts als den Ton g', sie erinnert damit an Motetten des 15. Jahrhunderts oder an ein Scherzstück, wie es Josquin für den unmusikalischen, aber doch singfreudigen französischen König geschrieben hat⁴⁰. Dieser konstruktive liegende Cantus firmus erweist sich aber an sei-

³⁹ PGfM XXIX, S. 50—55, Zitierung hiernach; auch veröffentlicht in: Denkmäler deutscher Jagdkultur Band 3: Jagdmadrigale . . . herausgegeben von Carl Clewing, Neudamm/Kassel 1938, S. 20—23.

⁴⁰ Glarean: Dodekachordon, deutsche Ausgabe von Paul Bohn, PGfM XVI, S. 426; Johann Nicolaus Forkel: Allgemeine Geschichte der Musik, Band 2, Leipzig 1801, S. 598—600; mit dem ursprünglichen Text bei Edward Clinkscale: Josquin and Louis XI, Acta Musicologica 38, 1966, S. 67—69.

Wol auf, wol auf, wol auf, jung und alt, jung und
Wol auf, wol auf, wol auf, jung und alt,
Wol auf, wol auf, wol auf, wol
Wol auf, wol auf, wol auf, jung und
alt, das sein got heut sel - ber
resch und bald, das got heut sel - ber
auf, resch und bald, das sein got sel - ber
alt, resch und bald, das sein got heut sel - ber
walt. Der tag herdringt, der vogel singt
walt. Der tag her-
walt. Der tag her- dringt, der vogel
walt.

nem Schluß (Takt 11), wenn er zum e' herabfällt, als das uns bekannte Rufmotiv im Intervall der Terz. Diese Rufterz — als Element sinnlich und unmittelbar, in ihrer Funktion ein konstruktiver Faktor — spielt auch sonst in dem deutschen Gesang eine große Rolle, schon die folgende (Takt 11 ff.) Liedmelodie „Der tag herdringt . . .“ ist aus ihm gewonnen, ferner die entsprechenden Stellen „Ir Ritter und Knecht“ (S. 50 unten) und „da läuft der edel hirsch daher“ (S. 54, Akkolade 1/2), weiterhin der zweite Refrain „wuff, wuff“ (S. 51 unten; S. 53, 2. Akkolade), „hernach jr lieben hund“ (S. 52 oben). Sehr eindrucksvoll, da der Text selbst die unmittelbare Gegenwart ausdrückt, ist die kanonische Terzstelle „daher, daher“ (S. 53, oben), besonders aber das Terzmotiv in seiner Kombination mit dem atemlosen und abgerissenen c bzw. c' an der Stelle „da läuft der edel hirsch daher“ (S. 52, Akkolade 2/3):

Der Terzfall, zu einer Art Dreiklangsumspielung erweitert und hierin an Hörnerrufe anklingend, ist — wie bereits angedeutet — Ausgangspunkt einer liedartigen Melodie, die den ganzen Satz durchzieht. Sie begegnet (in Abwandlungen) an folgenden Stellen:

Der tag herdringt, der vogel singt (S. 50, Akkolade 2/3)
 Ir Ritter und Knecht merkt eben recht (S. 50, unten)
 hernach jr lieben hund (S. 52, oben).

Aus dem Dreiklang g"—e"—c" dieser Melodie sind ferner folgende Teile gewonnen:

wuff, wuff, wuff (S. 51, unten; S. 53, 2. Akkolade)
 du hast noch recht (S. 52, unten)
 da läuft der edel hirsch daher (S. 54, Akkolade 1/2).

Man sieht, wie hier das sinnliche Element zum Mittel konstruktiver Verknüpfung wird. Auch an den zweiten Teil der liedartigen Melodie („das allenthalben“, S. 50, 3. Akkolade, Takt 3/4 bzw. „ob ich ein hirsch“, S. 50, die letzten beiden Takte) knüpfen zwei weitere Stellen an:

mich dunkt es sei (S. 51, 3. Akkolade, Takt 4/5)
mit reichem (S. 55, Takt 1/2).

Die Verknüpfungen wirken in diesem Gesang aber weniger konstruktiv, vielmehr als Varianten einer zugrundeliegenden Liedmelodie. Der liedhafte, strophische Charakter unterscheidet das deutsche Stück sowohl von den italienischen als auch von den französischen Kompositionen (bei Janequin hat nur der Refrain Liedcharakter). Trotz dieses Grundzuges hat der Gesang einige Momente darstellender Gegenwärtigkeit wie etwa in den beiden zitierten Beispielen. Das letzte enthält den Laut „wuff“, der auch sonst in dem Stück eine große Rolle spielt und das Sausen entweder des Wurfspeers oder der Flintenkugel wiedergeben soll. Es handelt sich also hier um ein illustrierendes Mittel wie bei Janequin, der für Geräuschnachahmung die gleichen Tonrepetitionen und Dreiklangsfiguren verwendet. Während Janequin aber solche Stellen ausdehnt und als Basis für rhythmische Kunststücke benutzt, bereichern sie in dem deutschen Gesang lediglich die liedhafte Anlage. Stimmpaartechnik begegnet wie in der italienischen Canzone. Wenn sie sich am Anfang der zweiten Akkolade („wol auf, rasch und bald“) auf bloßes Echo beschränkt, so hat die auch in der Bewegungsart kontrastierende Stelle S. 51, 3. Akkolade etwas echt dialektisches:

walt, hernach lass fah - ren,
walt, hernach lass fah - ren,
walt, wol auf, gut gsel was hör ich do mich dunkt
walt, wol auf, gut gsel was hör ich do mich

Wer könnte dieses Meisterstück, das trotz der deutschen Grundhaltung doch so sinnfällig sich äußert, geschrieben haben? Im Inventar der Heidelberger

kurpfälzischen Hofkapelle unter Ludwig V. vom Jahre 1544 findet sich⁴¹ auf

fol. 112 recto als Nr. 19 Jäger geßang Wolauff wolauff Ysaac
fol. 123 verso als Nr. 13 Wolauff Jung und Alt. ysaac 4.

Wenn es sich nicht um ein und dasselbe Stück handelt, dürfte mindestens eines von beiden mit dem von Forster veröffentlichten Satz identisch sein. Forster gehörte in der dritten Dekade des 16. Jahrhunderts der Heidelberger kurfürstlichen Kantorei an, und aus ihrem Repertoire hat er seine berühmte Liedersammlung geschöpft. Auch auf deutschem Boden stoßen wir also beim Aufspüren darstellender musikalischer Qualitäten auf den Namen, der innerhalb unserer sich auf Italien erstreckenden Untersuchungen eine zentrale Position einnimmt: Heinrich Isaac.

C. Die Rappresentazione di San Giovanni e Paolo von Lorenzo de' Medici (1489) und die „Battaglia“ von Heinrich Isaac

Einen Höhepunkt in der Geschichte der Florentiner Sacra Rappresentazione stellt der eigene Beitrag des Lorenzo de' Medici dar: die Rappresentazione di San Giovanni e Paolo (D'Ancona: Rappresentazioni II, S. 235—268 und zahlreiche andere Ausgaben). Es wird überliefert, daß das Spiel zum ersten Mal 1489 in San Marco zu Florenz aufgeführt worden sei (D'Ancona: Rappresentazioni II, S. 237 und Ghisi: Musiche, S. 264), was mit dem ersten Druck (Florenz, Francesco Bonaccorsi, o. J.; Exemplar in der Florentiner Biblioteca Nazionale), der etwa zwischen 1485 und 1490 zu datieren ist (D'Ancona: Rappresentazioni II, S. 235), übereinstimmt. Als Auführungsdatum wird auch der 17. Februar 1491 genannt (Medici III, S. 7). Im Prolog (Medici III, S. 81) erfahren wir:

La Compagnia del nostro San Giovanni
Fa questa festa; e siamo pur giovanetti.

Eine Ausgabe des späten 17. Jahrhunderts fügt hinzu, daß dieser Compagnia di San Giovanni Evangelista auch die Söhne Lorenzos angehörten (D'Ancona: Rappresentazioni II, S. 237).

Die musikalische Ausbildung der Kinder Lorenzos, die im übrigen von dem Dichter Poliziano erzogen wurden, lag in den Händen von Heinrich

⁴¹ Gerhard-Rudolf Pätzig: Liturgische Grundlagen und handschriftliche Überlieferung von Heinrich Isaacs „Choralis Constantinus“, Diss. Tübingen 1956 (maschinenschriftlich), Teil II, S. 230.

Isaac, dessen erster Florentiner Aufenthalt in die Zeit von etwa 1474 bis 1494 fällt (vgl. MGG 8, Sp. 1890). Die Angabe, daß die Musik zu dem Schauspiel von Isaac komponiert sein soll, findet sich, soweit ich sehe, zuerst in dem Artikel „Recent Discoveries of Ancient Music“ von E. F. Rimbault in „The Musical World“ XIX, 1844, S. 285. Rimbault berichtet, daß die Bibliothek von Christ Church, Oxford, „contains the music to Lorenzo di Medici's drama of ‚San Giovanni e San Paolo‘ . . . and the music was composed by Henry Isaac . . .“ Kein Forscher hat bisher diese Musik in der Bibliothek von Christ Church auffinden können. Daß Isaac möglicherweise an der Aufführung musikalisch beteiligt war, könnte man aus der genannten ersten Druckausgabe des Stückes schließen. Sie „ha in fine una laude dello stesso Magnifico, che incomincia ‚Vieni a me, peccatore‘, e vi è scritto innanzi ‚cantasi come Amore io vo fuggendo; e ancora a uno modo proprio, composto per Isac‘. La qual laude avea a essere cantata in fine.“⁴² Diese Angabe, auf die bereits Bianca Becherini (vgl. hier Anm. 1) aufmerksam gemacht hat, und der Laudentext selbst fehlen in den späteren Ausgaben des Stückes bis auf den heutigen Tag. Und wirklich muß man fragen, ob die Laude „avea a essere cantata in fine“ (zu ergänzen doch wohl: der Rappresentazione). Die Laude schließt in dem Druck nämlich nicht direkt an die Sacra Rappresentazione an, zwischen ihr und dieser stehen vielmehr vier Orationen und eine weitere Laude. All dies läßt sich schwerlich mit dem Stück und mit dessen Aufführung in einen konkreten Zusammenhang bringen. Die Ausgabe ist wohl eher als ein Lorenzo-Druck zu betrachten, der zwar in der Hauptsache die Sacra Rappresentazione enthält, dem der Drucker aber einige kleinere Produkte des Magnifico angefügt hat. Trotzdem ist es möglich, daß ein irgendwie engerer Zusammenhang besteht. Wir stehen hier vor einem Parallellfall zu dem Problem der Zusammengehörigkeit von „Viva el gran re Don Fernando“ mit dem römischen Granada-Spiel von 1492. In Anbetracht der Möglichkeit eines Zusammenhangs wollen wir auch die Laude Lorenzos nicht übergehen.

Eine Komposition des Textes „Vieni a me, peccatore“, der mit demselben „cantasi come“ in den Ausgaben der Lauden des Magnifico figuriert, habe ich weder in anonymer Überlieferung noch gar „a uno modo proprio“ von Isaac entdecken können. Dagegen fand ich den Gesang „Amor i vo fuggendo“ sowohl in zweistimmiger (Modena, Biblioteca Estense, Ms. α. F. 9. 9., fol. 13 verso) als auch in dreistimmiger Form (Florenz, Biblioteca Nazionale, Ms. Magl. XIX. 121, fol. 22 verso — 23 recto). Der Text heißt (nach Ms. Modena):

⁴² Francesco Palermo: I Manoscritti Palatini di Firenze . . . Vol. II, Firenze 1860, S. 374. Die diplomatische Wiedergabe des Textzitates aus dem Bonaccorsi-Druck heißt im Gegensatz zu Palermo: Amore Ivo fuggendo.

Amor i vo fugendo notte e dia
Sol per potere dalle tuo man campare
(bis hierhin der Musik unterlegt)
Questa tua voglia non so per che si sia
Se non che hai piacer di tormentare.

Die Verse 2 und 3 sind in grammatikalischer und metrischer Hinsicht zu verbessern:

Sol per poter dalle tue man campare
Questa tua voglia non so per che sia.

Der Musik sind aber nur zwei Endecasillabi unterlegt. Da sie sich deutlich in vier Teile gliedert, wäre also jeder Endecasillabo noch einmal zu teilen.

Der Text der Laude Lorenzos hat, wohl weil er auf eine ältere Melodie geschrieben ist, in der Form etwas Altertümliches. Unter den neun gesicherten Lauden des Magnifico findet sich keine Parallele. Im Gegensatz zur regelmäßig gebauten Barzelletta (MGG 4, Sp. 1021/22) besteht diese Laude generell aus Siebensilblern, während die jeweiligen Schlußverse Elfsilbler sind. Dieser Wechsel erinnert an die ältere Ballata. Zur Demonstration des Reimschemas zitiere ich hier den Vierzeiler und den ersten Sechszweiler (nach Medici III, S. 142):

a Vieni a me, peccatore,
b Che a braccia aperte aspetto:
b Versa dal santo petto
a Visibilmente acqua, sangue e amore.

c Come già nel deserto
d La verga l'acque ha dato,
c Così Longino ha aperto
d Colla lancia il costato:
d Vieni, o popolo ingrato,
a A bere al santo fonte, che non muore.

Die weiteren Sechszweiler⁴³ bringen in den ersten fünf Versen jeweils neue Reime, aber stets in der gleichen Anordnung, während der Schlußreim auf -ore während des ganzen Gedichtes konstant bleibt.

Ihrer Vierteilung gemäß läßt sich der Musik von „Amor i vo fugendo“ der einleitende Vierzeiler der Laude ohne Schwierigkeit unterlegen. Zur gleichen Musik können, einer für die Frottola geltenden Praxis (MGG 4, Sp. 1022) entsprechend, auch die Sechszweiler gebracht werden, indem näm-

⁴³ Medici III, S. 142–144.

lich ihre Verse 3 und 4 zu der wiederholten Musik der Verse 1 und 2 gesungen werden, denen sie ja auch durch den Reim entsprechen. In dieser Weise habe ich den Text der Musik unterlegt. Ich stelle dieses dreistimmige Laudenkontrafakt (nach dem Ms. Florenz) der weltlichen zweistimmigen Fassung aus dem Ms. Modena gegenüber [Beispiel 2]. Selbst wenn man die Laude als Schlußgesang der Aufführung verstehen wollte, bliebe sie, da sie zum Teil aus direkter Rede Christi besteht, außerhalb der Handlung der Sacra Rappresentazione. Wir dürfen daher keine spezifisch dramatischen Eigenschaften der Musik erwarten, zumal sie wohl älteren Ursprungs ist. Somit läge es nahe, die Musik derjenigen der Laude „Chi serve a dio“ aus Belcaris Rappresentazione di Abramo e Isacco (Editions-Teil Nr. I) an die Seite zu stellen. Das befriedigt aber nicht. Gegenüber dieser echten Laude, die zwar Tanzfunktion hatte und an Einzelstellen rhythmisch belebt ist, aber als Ganzes in ihrer schreitenden Demut etwas von Litaneihaltung zeigt, hat die Musik des Lorenzo-Kontrafaktes geradezu eine Tendenz, ihre einzelnen Glieder nach außen hin ins Licht zu setzen. Zuvörderst fällt die scharfe Trennung dieser Glieder auf, die schon rein äußerlich durch Divisionspunkte und Fermaten in den Manuskripten durchgeführt ist. Diese Trennung unterstreicht die Individualität jedes einzelnen Gliedes in melodischer, rhythmischer und klanglicher Hinsicht (ich zitiere die Musik anhand des von mir unterlegten Laudentextes):

Vieni a me — peccatore

melodisch: aufsteigend, sich öffnend — absteigend, sich schließend

rhythmisch: große ausladende Geste — straffe Zusammenfassung

klanglich: I—IV — . . . I—V—I

Che a braccia aperte — aspetto

melodisch: verharrend — aufsteigend

rhythmisch: ostinat (Wiederholung) stagnierend — drängend (Verkürzung der punktierten Gruppe)

klanglich: ruhend — kadenzierend

Versa dal santo — petto

melodisch: absteigend — verharrend

rhythmisch: nach der Initialbrevis zweimal die gleiche Gruppe, dann deren Erweiterung

klanglich: verharrend — Abstieg zum terzverwandten a-Klang

Visibilmente acqua — sangue e amore

melodisch: aufsteigend — absteigend

rhythmisch: mehr drängend (vgl. die Semiminimen in Tenor und Contratenor) — mehr ruhig abschließend

klanglich: von einem Klang (a) zum anderen (c) führend — einen einzigen Klang (g) durch die Kadenz bestätigend.

Zunächst fällt bei dieser stichwortartigen Analyse auf, daß jedes Glied in zwei gegensätzliche Impulse zerfällt, deren Merkmale von verschiedenen Seiten her umschrieben werden können. Weiterhin ist wichtig, daß von keiner dieser Seiten her gesehen sich die einzelnen Glieder gleichen. Jedes hat sein eigenes Gesicht, d. h. es gibt nicht etwa ein übergeordnetes Schema wie z. B. Bewegung-Ruhe für alle Glieder. So entsteht eine sinnfällige Konturierung der einzelnen Abschnitte und des Ganzen.

Daß auch innerhalb der Handlung von Lorenzos *Rappresentazione* Musik erklungen ist, geht aus mehreren Textstellen hervor, so heißt es im Prolog (Medici III, S. 81):

Sanza alcun motto stien le voci chete,
Massimamente poi quando si canta.

Nach der wunderbaren Heilung seiner Tochter Costanza sagt der Kaiser Costantino (Medici III, S. 87):

Fate che presto qui mi vengh'innanzi
Buffoni e cantator, chi suoni e danzi.

Natürlich hat man sich an dieser Stelle die Einlage eines oder mehrerer Tanzlieder in der Art, wie sie auch von Lorenzo zahlreich erhalten sind (Medici I, S. 89—137), vorzustellen. Im Text der Handlung selbst ist nur eine Gesangsstelle klar erkennbar. Nachdem Costanza die beiden Töchter des Gallicano, Artemia und Attica, zum Christentum bekehrt hat, „cantano tutte a tre insieme“ (Medici III, S. 97):

A te sia laude, o Carità perfetta . . .

Vielleicht ist auch für die Schlußworte von Giovanni und Paolo, die sie vor ihrem Märtyrertod „insieme dicono“, Gesang anzunehmen (Medici III, S. 119):

O Gesù dolce misericordioso . . .

Allerdings ist bisher weder zu dem einen noch zu dem anderen Text Musik aufgefunden worden. Federico Ghisi (*Musiche*, S. 265) vermutet aus den

szenischen Anweisungen für zwei weitere Stellen des Spieles Musik; einmal für den Aufbruch des Gallicano zum Feldzug gegen Dacien: „Detto questo, fa sacrificio in qualche luogo dove non sia veduto altrimenti; di poi si parte con lo esercito, e ne va alla impresa di Dacia“ (Medici III, S.95).

Daß nur Musik diese szenische Anweisung habe realisieren können, erscheint mir nicht zwingend, und auch Ghisi gibt zu, daß eine bloße Vorstellung suggeriert werden soll. Um Gallicanos Verwurzelung im heidnischen Glauben zu zeigen, hat Lorenzo ihn vorher sagen lassen:

Ma facciam prima sacrificio a Marte,
Ché senza Dio val poco o forza o arte.

Das Vollziehen dieses Opfers ist Lorenzo seinen *Lesern* schuldig, für sie ist ja auch die szenische Anmerkung hinzugefügt. Den Zuschauern durfte wohl die Absicht genügen, die Formulierung des „luogo dove non sa veduto altrimenti“ deutet gerade darauf hin, daß man auf die szenische Realisation der Opferhandlung verzichtet hat.

Ghisis zweite Stelle ist die Schlachthanweisung des Textes (Medici III, S. 102): „Fassi la battaglia, e pigliano il re“. Ghisi glaubt, nachdem schon André Pirro⁴⁴ eine Vermutung dieser Art geäußert hatte, daß hier Isaacs „A la bataglia“ (DTÖ XVI, 1, S. 221—224; Ghisi: *Musiche*, S. 169—273) erklingen sei. Dieser vierstimmige Satz galt seit Johannes Wolfs Veröffentlichung (DTÖ) als Instrumentalsatz⁴⁵. Er ist in dieser textlosen Gestalt im Florentiner Codex Panciatichi 27 überliefert, ebenso wie der Jägerchor „Jamo alla caccia“.

Schon Ghisi (*Musiche*, S. 267) räumt ein: „Per solito la battaglia, come brano musicale, prende ispirazione da un testo popolaresco“. Bianca Becherini hat nun zehn Jahre nach Ghisi einen vollständigen Text gefunden, der dem Baß der Isaacschen Battaglia in dem Florentiner MS. B. R. 3:7⁴⁶ unterlegt ist⁴⁷. Die Quellenlage ist also genau die gleiche wie bei „Jamo alla caccia“ (nur daß für dieses Stück noch außerflorentinische Quellen vorliegen). Bianca Becherini hat den Text der Baßstimme dem ganzen Satz unter-

⁴⁴ Leo X and Music, MQ XXI, 1935, S. 2.

⁴⁵ Gläsel (S. 59 und 103) vermutet in der Komposition ein Orgelstück.

⁴⁶ Den Text ohne die Musik hat nach derselben Quelle bereits E. Lovarin veröffentlicht (*Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, Pisa 1897, S. 136/37), ohne zu wissen, daß es sich um die Baß-Stimme der Komposition von Isaac handelt. Torre Franca (S. 51/52) stellt Mutmaßungen über den Charakter der Musik an. Offenbar ist er der Quelle Lovarinis nicht nachgegangen, sonst hätte er bemerkt, daß Lovarinis alte Signatur der Handschrift, Magl. B. A. 3, p. 3, n. 1, der heutigen B. R. 337 entspricht, und wäre wenigstens auf die Baß-Stimme der Musik gestoßen.

⁴⁷ Becherini: *Canzone*, S. 5—25. Faksimile der ersten Seite aus B. R. 337 (fol. 66 verso) daselbst S. 25.

legen lassen (S. 21) und ihn in dieser textierten Form veröffentlicht (S. 11—21). Der Text ist auch von Francesco Novati in der Zeitschrift „Studi medievali“ Vol. II, 1906/07, S. 318—322, veröffentlicht worden, und zwar als erste Strophe eines dreistrophigen Schlachtgedichtes. Novati fand das vollständige Gedicht in einer „rarissima stampa cinquecentesca, conservata nella Colombina di Siviglia“ (S. 318, Anm. 1), deren genauen Titel er leider nicht angibt, unter dem Autorennamen Gentile Aretino (S. 322, Anm. 2). Da ein Dichter dieses Namens unbekannt ist, vermutet Novati, daß es sich um den Florentiner Kanoniker Gentile Becchi handelt, einen Lehrer Lorenzos de'Medici, der später (1473—1497) Bischof von Arezzo war. Novati macht glaubhaft, daß der Text den Sieg der Florentiner über die Genuesen bei Serezzanello (Sarzanella) am 15. April 1487 preist. Sollte dieser Text mit der Isaacschen Musik ursprünglich zusammenhängen, so wäre es trotzdem nicht ausgeschlossen, daß Isaac sein 1487 komponiertes Stück noch einmal 1489 oder 1491 für Lorenzos Aufführung verwendet hat. Es ist jedoch die Frage zu stellen, ob solch ein ursprünglicher Zusammenhang zwischen Text und Musik besteht oder ob wir Isaacs Komposition doch auch weiterhin als Instrumentalsatz anzusehen haben. Ferner muß untersucht werden, ob eine Verwendung dieses Stückes in Lorenzos Rappresentazione denkbar wäre, ja ob die Bemerkung „Fassi la battaglia“ überhaupt als szenische Anweisung aufzufassen oder ob sie für den Leser gedacht ist. Nur im ersten Fall wäre auch an eine musikalische Untermalung zu denken.

Um mit dieser letzten Frage zu beginnen: sie ist eindeutig zu bejahen. In der zweiten Stanze des Prologs heißt es (Medici III, S. 81):

Nella battaglia molto furibonda
Gente vedrete prendere e morire.

Wir haben uns also eine reale Schlachtszene auf der Bühne vorzustellen. Es liegt nahe, daß hierzu auch Musik herangezogen wurde, und es erscheint mir nicht ausgeschlossen, daß Isaacs Battaglia hier Verwendung fand. Zu untersuchen bleibt auf jeden Fall die Art des Verhältnisses von Text und Musik im Manuskript B. R. 337. Das Ergebnis dieser Untersuchung wird die Frage der Verwendung des Stückes in der Sacra Rappresentazione zwar nicht eindeutig beantworten, doch wird sich ein Mehr oder Weniger an Wahrscheinlichkeit ergeben. Weiterhin bietet uns diese Untersuchung eine Gelegenheit, die Frage des Verhältnisses von Sprache und Musik bei Isaac genauer zu prüfen.

Zunächst muß gesagt werden, daß das von Novati in der „rarissima stampa“ gefundene Gedicht drei Strophen von je 29 Versen aufweist (zählt man das ritornellartige „Alla battaglia, presto, alla battaglia / Armisi ognun di sua

corazza e maglia“ mit). Diese drei Strophen entsprechen sich metrisch und im Reimschema genau. Dem Baß der Isaacschen Komposition ist nur die erste Strophe unterlegt. Dies wäre nicht verwunderlich, wenn wir es bei Isaac mit einem Strophenlied zu tun hätten. Isaacs Satz ist aber selbst schon eine dreiteilige Komposition, und eine Dreiteilung der ersten Gedichtstrophe leuchtet nicht recht ein. Sollte Isaac dieses Gedicht komponiert haben, so ist er ziemlich willkürlich mit ihm umgegangen. Auch Bianca Becherinis Versuch, die sich durch die musikalische Gliederung in B. R. 337 ergebende Textgliederung formal einleuchtend zu machen, gelingt kaum. Ihre Behauptung (*Canzone*, S. 10), daß die drei Teile (wir ergänzen: der ersten Gedichtstrophe) „*formate di sette versi, misti di endecasillabi e di settenari*“ seien, ist unrichtig. Der erste Teil besteht aus sechs, der zweite aus zehn und der dritte aus dreizehn Versen, wobei wir voraussetzen, daß die in der Baß-Stimme B. R. 337 fehlenden Verse in den Oberstimmen dieser textierten Fassung untergebracht sind und dementsprechend bei einer Übertragung in der Art derjenigen von Bianca Becherini zu berücksichtigen wären. Übrigens trifft auch die Beschränkung auf Elf- und Siebensilbler nicht zu: es begegnen auch Neun- und Fünfsilbler, doch ist das für uns ohne Bedeutung.

Schon von der Gliederung des Textes her erhebt sich also die Frage, ob Isaac diese Gedichtstrophe komponiert oder ob man sie seiner bereits vorhandenen Komposition unterlegt hat, wobei es dann nicht ohne Willkürlichkeiten abging. Diese Frage ist mit einiger Sicherheit nur zu beantworten, wenn man untersucht, wie sich die Worte des Gedichtes der Isaac-Battaglia anpassen. Hierbei dürfen wir nicht unkritisch von der Textierung bei Bianca Becherini ausgehen, da sie in manchen Fällen nicht das Bild der Handschrift wiedergibt. Für kleine Inkorrektheiten des Anfangs verweise ich auf das von Becherini (S. 25) reproduzierte Faksimile von folio 66 verso der Handschrift (im folgenden beschränke ich die Textierungsfrage auf den Baß, da nur für ihn die Originalquelle existiert): z. B. setzt „*presto*“ eindeutig bereits auf c des 5. Taktes ein (die „Takt“-Einteilung entspricht derjenigen der DTO-Ausgabe⁴⁸), oder die Takt 42 zu Ende gehende Phrase schließt eindeutig mit „*excelso*“, das ergänzende „*capitano*“ folgt erst im Takt 46. In anderen Fällen stellt die Handschrift kein eindeutiges Kriterium dar, lassen sich aber zweifellos geschicktere Adaptierungen des Textes vornehmen.

Im folgenden wollen wir das Wort-Ton-Verhältnis der textierten Battaglia mit demjenigen anderer weltlicher Vokalwerke Isaacs vergleichen, soweit

⁴⁸ Nach Takt 76 des ersten Teils hat sich bei Becherini ein falscher Takt (wohl Schreibfehler) eingeschlichen, sodaß dieser Teil bei ihr 83 anstatt richtig 82 Takte hat. Auch sonst enthält diese Übertragung eine ganze Reihe von falschen Tönen usw. Im dritten Teil ist die Zählung von Takt 29 bis 45 unrichtig.

deren Textierung einigermaßen zweifelsfrei ist. In keinem Fall wird man an Isaac, was das Verhältnis des Textes zur Musik betrifft, die Maßstäbe des späteren 16. Jahrhunderts anlegen dürfen. Wir wollen daher, um uns nicht in mehr oder weniger unverbindlichen Urteilen zu verlieren, die folgende Untersuchung auf bestimmte Wendungen beschränken: auf ostinate Motive, vor allem solche, die sich in der jeweiligen Unterstimme finden. Die Untersuchung der ostinaten Motive führt uns zugleich an die Frage der eventuell originären Instrumentalität dieser Battaglia heran. Um ein Motiv als ostinat behandelt anzusprechen, setze ich mindestens zwei Wiederholungen, also mindestens dreimaliges Auftreten voraus, sei es auf der gleichen, sei es auf anderen Stufen (Sequenz).

Die Untersuchung der uns hier verständlicherweise zunächstliegenden zehn Gesänge mit italienischem Text aus DTÖ XIV, 1 (S. 35—44) führt zu dem bezeichnenden Ergebnis, daß in ihnen überhaupt keine Ostinati im oben genannten Sinne vorkommen, ebensowenig in dem einzigen italienischen Stück (*Hora e di Maggio*) aus dem Nachtrag der weltlichen Werke (DTÖ XVI, 1, S. 206/207). Unter den französischen Chansons Isaacs bringt seine dreistimmige Bearbeitung von „J'ay pris amours“ (DTÖ XIV, 1, S. 29) im Contratenor durchgehend das rhythmisch verkürzte Anfangsmotiv des Gesanges (Diskantes). Das Motiv erscheint nicht durchweg auf der gleichen Stufe, bisweilen wird es auch sequenzierend noch etwas weitergeführt. Der frei bearbeitete Diskant begegnet noch einmal in Isaacs zweiter vierstimmiger instrumentaler Bearbeitung der Chanson (DTÖ XIV, 1, S. 78/79), deren Tenor — im Gegensatz zum Tenor von Isaacs dreistimmiger vokaler Fassung (S. 29) — von demjenigen der anonymen Fassung aus Ms. Paris, Bibl. Nat. nouv. acq. fr. 4349 (s. Editions-Teil, Nr. IIa) ausgeht. Dieser Tenor erscheint wörtlich in Isaacs erster vierstimmiger instrumentaler Bearbeitung (S. 77/78), wo aber der Diskant (die Chansonmelodie) zugunsten einer freien, meist ostinaten, Oberstimme aufgegeben ist (vgl. hier Seite 89). Isaacs schöpferische Leistung in der dreistimmigen Fassung (S. 29) besteht in der konstruktiven Verwendung des Diskantianfangs für den Contratenor. Dessen Ostinatocharakter, besonders auch im Gegensatz zum vokalen Diskant, ist einer instrumentalen Konzeption entsprungen. Auch in der praktischen Ausführung kann man sich die Contrastimme nur instrumental vorstellen. Das Verhältnis zwischen Wort und Musik im Anfangsmotiv des Diskants ist für uns aber irrelevant, da es nicht Isaac angerechnet werden kann.

Nur ganz wenige ostinate Wendungen kommen in den von Johannes Wolf als deutsche Lieder veröffentlichten Sätzen vor. Von diesen scheiden „Al mein mut“ und „Ein frolich wesen“ (DTÖ XIV, 1, S. 3 und 5) für unsere Frage aus, da es sich bei ihnen wohl um ursprünglich instrumentale Stücke

handelt, die erst von späteren Bearbeitern textiert wurden⁴⁹. In „Mein Mütterlein“ (DTÖ XIV, 1, S. 18) werden einige Motive ostinat wiederholt, doch gehören diese Motive selbst ganz offensichtlich einer nicht von Isaac stammenden Liedvorlage an, vgl. für das Vorkommen des Liedes in anderen Bearbeitungen PGfM IV, S. 195/96.

Isaac eigene ostinate Wendungen finden sich in seinen wenigen Chansons, so in den Takten 36—40 von „Je ne puis vivre“ (DTÖ XIV, 1, S. 30):



Mit Johannes Wolf (DTÖ XIV, 1, S. 186) glaube ich, daß in den unteren Stimmen „die Behandlung der Themen den instrumentalen Vortrag offenbar macht“. Dennoch ist nicht zu übersehen, daß auch in der Singstimme ein entsprechender ostinater Schritt (hier die Sekunde) begegnet. Derartige Wendungen, soweit sie sich auf einen kurzen Abschnitt beschränken, scheinen zu Isaacs Personalstil auch im vokalen Bereich zu gehören. Das Verhältnis von Wort und Musik in der Oberstimme ist hier locker, vorausgesetzt, daß Wolfs Übertragung die bestmögliche Lösung bietet. Die ganze Stelle ist von der instrumentalen Komponente bestimmt. Ähnlich sind die Takte 26/27 aus „Maudit soit“ (DTÖ XIV, 1, S. 34). Die Wechseltöne bzw. Wechselklänge erweisen sich als eindeutig instrumental. Die Stelle dient gerade dazu, ein Pausieren der Singstimme zu überbrücken. Diese Beispiele sind als rein oder vorwiegend instrumental für die Frage des Wort-Ton-Verhältnisses somit nicht ergiebig. Entsprechende rhythmisch gleichmäßige Wechseltöne bzw. Wechselklänge begegnen auch in „A la bataglia“, z. B. in den Takten 52—57 des zweiten Teils (DTÖ XVI, 1, S. 223), die ich mit der Textierung des Basses zitiere, wie ich sie in B. R. 337 für intendiert halte:

⁴⁹ Helmuth Osthoff: Die Niederländer und das deutsche Lied, Berlin 1938, S. 59/60 (ergänzter Nachdruck Tutzing 1967).



Diese Textierung ist wenig überzeugend, besonders wenn man bedenkt, daß es sich hier um eine Namensanrufung handelt. Es gibt Vokative in der Vokalmusik dieser Zeit — z. B. in unserem „A la chaza“ — die im durchlaufenden musikalischen Fluß gleichsam untergehen. Hier aber handelt es sich um eine auch musikalisch abgesetzte, individuell profilierte Stelle. Und dennoch paßt zu ihr der Text so mäßig. Man vergleiche demgegenüber z. B. die Vokative „Laurenti“ aus Isaacs Totenmotette „Quis dabit pacem populo timenti“ für Lorenzo de’Medici (DTÖ XIV, 1, S. 51/52) und die Stellen „Maximiliano“ und „Maximilianus“ aus den wohl für den Konstanzer Reichstag 1507 entstandenen Staatsmotetten „Imperii proceres“ (S. 55) und „Sancti spiritus assit nobis gratia“ (S. 58) und die Stellen „Maximiliano“ und „Georgius“⁵⁰ aus der ebenfalls in Konstanz entstandenen Motette (vgl. DTÖ XVI, 1, S. 241) „Virgo prudentissima“ (DTÖ XVI, 1, S. 214 und 215/16)⁵¹. So unterschieden diese Stücke der Gattung und Haltung nach von „A la bataglia“ sein mögen, das Verhältnis von Namensnennung und Musik ist in jedem Fall überzeugender als das obige Beispiel.

Eine zweite Wechselklangstelle aus „A la bataglia“ ist der Schluß des dritten Teils und damit des ganzen Stückes (DTÖ XVI, 1, S. 224). Ich zitiere von Takt 55 an, ebenfalls mit der Textierung des Basses aus B. R. 337 (siehe Notenbeispiel hier Seite 84).

Das Verhältnis vom Text zur Musik wirkt gerade angesichts der prägnanten Motivik als zufällig und nicht zwingend.

Gut deklamiert dagegen, wenn auch in motettischer Art, ist der Ostinato „Et requiescamus in pace“ aus der Lorenzo-Totenmotette „Quis dabit capiti

⁵⁰ Georg von Slatkonja, der Leiter von Maximilians Hofkapelle.

⁵¹ Zu dem Phänomen im allgemeinen vgl. Knud Jeppesen: Das isometrische Moment in der Vokalpolyphonie, Festschrift Peter Wagner, Leipzig 1926, S. 89 ff.

Su buon solda - ti e docti leviam di qui questa brut -
ta cana ————— glia

meo aquam?“ (DTÖ XIV, 1, S. 47). Den großen Amen-Ostinato aus „Imperii proceres“ (DTÖ XIV, 1, S. 56, schon von Takt 174 an) darf man wohl als völlig aus instrumentalem Geist konzipiert ansprechen, ungeachtet der praktischen Ausführung. Jedenfalls kommt er für die Frage des Wort-Ton-Verhältnisses nicht in Betracht. Auch der Ostinato in Takt 90—95 des ersten Teiles von „Virgo prudentissima“ (DTÖ XVI, 1, S. 212/13) ist nicht von der Wortvertonung her zu begreifen. Trotzdem erscheint er mit dem Text konstruktiv verbunden, indem ihm jedesmal ein einziges Wort zugeordnet ist (ich rechne „et genus“ hier als eine Einheit). Die drei ersten Male handelt es sich um dreisilbige Gebilde: et genus, humanum, merito; hierbei fallen zweite und dritte Silbe jeweils auf den vorletzten und letzten Ton des Ostinato. Beim vierten Mal erscheint das viersilbige „veneratur“, hier wird die drittletzte Silbe einen Minimawert vor dem vorletzten Ton untergebracht:

et ge - nus hu ————— manum me ————— rito ve - ne - ra - tur

Besonders aufschlußreich für Isaacs Berücksichtigung der Deklamation ist aber die Stelle „merito“. Während in den drei Parallelstellen die vorletzte Silbe jeweils auf eine Semibrevis (vorletzter Ton des Ostinato) fällt, wird diese Semibrevis des Ostinato hier aus Deklamationsgründen in zwei Minimen geteilt, damit sich die Betonung „mérito“ (im Gegensatz zu „et génu“, „humánus“ und „venerátus“) ergibt. Der quasi-ostinate Schluß dieser Motette (S. 219, Takt 175—192) kommt für das Wort-Ton-Verhältnis nicht in Betracht, da er primär durch die Worte „ut sol“ des Textes angeregt ist, die in Solmisationssilben umgedeutet werden.

Die vorstehende Zusammenstellung von Ostinati aus Isaacs weltlicher Vokalmusik zeigt, daß eindeutig vokal intendierte Stellen dieser Art nur in Stücken mit lateinischem Text begegnen. Hier scheinen sie in einem engeren, überzeugenderen Verhältnis zu dem mit ihnen gekoppelten Text zu stehen als entsprechende Stellen des textierten Battaglia-Basses. Sollte sich diese Beobachtung anhand der ungleich umfangreicheren geistlichen Musik Isaacs bestätigen, würde dies den starken Anteil der instrumentalen Komponente innerhalb der lateinisch im Gegensatz zur volkssprachlich textierten Musik beleuchten. Angesichts der mehr vokalen Konzeption der volkssprachlich textierten, weltlichen Musik wäre bei ihr generell ein engeres Verhältnis zum Text vorzusetzen.

Da unsere Untersuchung jedoch ein in jedem Fall weltliches Stück betrifft, kann die geistliche Musik für unseren konkreten Fall außer Betracht bleiben. Innerhalb der nicht-geistlichen Musik Isaacs steht den wenigen Fällen des Vokalwerks eine Fülle von Ostinati bzw. Sequenzen in den Instrumentalstücken gegenüber. Bevor ich einige Parallelen zu „A la bataglia“ nenne, bringe ich eine Zusammenstellung derjenigen Stellen aus Isaacs Instrumentalwerk, die im folgenden nicht weiter behandelt werden⁵²:

⁵² Die in DTO XIV, 1 als Instrumentalstücke erscheinenden Sätze „Wolauff, gut gsell von hinnen“ (S. 110) und Nr. 42 (S. 112) finden in obiger Aufstellung keine Berücksichtigung, da es sich bei ihnen um das „Qui tollis“ aus dem Gloria der vierstimmigen Messe „Wohlauf, gesell von hinnen“ und um das Benedictus der Messe „Quant yay au cor“ handelt. Beide Sätze sind publiziert in Heinrich Isaac: Messe, Archivium Musicae Metropolitanum Mediolanense vol. 10, S. 119—121 und 66/67. Die Textierung ihrer ostinaten Stellen ist zu unsicher, als daß sie für unsere Frage herangezogen werden könnten. Außer Nr. 42 sind als Messensätze bereits bekannt DTO XIV, 1, S. 83 „Insprugk ich muss dich lassen“ (Christe secundum aus der Missa Carminum, Chorwerk 7, S. 6), S. 115 „Exemplum“ (Sanctus aus der Missa Pasqualis, in: Five polyphonic Masses by Heinrich Isaac . . . Edited . . . by Louise Cuyler, Ann Arbor 1956, S. 62) und S. 145 die Intavolierung „Frater conradus“ (Agnus III aus der Missa Carminum, S. 24). — Hinzu kommt noch das in DTO XIV, 1 (S. 66) als Instrumentalsatz erscheinende „Coment poit avoir yoye“, das mit leichten Varianten in der Messe „Wohlauf, gesell von hinnen“ (S. 127/28) als „Et incarnatus“ begegnet. Vielleicht handelt es sich hier aber, wie im Fall „La mi la sol“, wirklich um ein ursprüngliches Instrumentalstück.

DTÖ XIV, 1, S.	3	Takt 44—47	Ostinato
	5	40—44	Sequenz
	62	19—23	Sequenz
	63	25—28	Sequenz
	64	8—13	Sequenz
		24—43	Ostinate Stelle
		44—50	Sequenz
	67	26—30	Sequenz
		36—40	Sequenz
	70	34—40	Ostinate Stelle
		44—49	Sequenz
	75	25—27	Sequenz
		30—37	Ostinate Stelle
		44—59	Kette von ostinaten Motiven
	79	19—23	Progressive Reihe ⁵³
		49—54	Sequenz
	80	57—67	Ostinato
	84/85	das ganze Stück (La la hö hö) ist von einem Ostinato durchzogen	
	90	6—11	Sequenz
	91	36—43	Sequenz
		45—47	Sequenz
		52—57	Sequenz
		60—65	Ostinato
	99	43—44	Ostinato
	101	51—54	Ostinato
	103	8—13	Sequenzen
		20—30	Ostinate Stelle
	104	16—18	Sequenzen
	105	82—88	Sequenzen

⁵³ Diese Stelle erinnert in ihrer Struktur an die langsame Einleitung zum Finale von Beethovens 1. Sinfonie. — Progressive Erweiterung eines Tons bis zum Hexachord und Verringerung dieses Hexachords wieder bis zum Einzelton bringt Isaac im Tenor der fünfstimmigen Motette „O decus ecclesiae“ (Erbe deutscher Musik 33, S. 155—157).

108	33—39	Ostinate Stelle
111	6— 9	Ostinato
114	21—35	Sequenz
114/15	das ganze Stück (Carmen) von einem Ostinato durchzogen	
119	7—17	Sequenz
	22—30	Ostinato
	30—42	Sequenzen
120	37—42	Sequenz
120/21	55—58	Sequenz
123	22—33	Sequenz
124/25	das ganze Stück (Nr. 57) von einem Ostinato durchzogen	
125	10—24	Sequenz
	27—30	Ostinato
DTÖ XXXVII, 2, S. 76	Takt 64— 75	Sequenz
	106—108	Sequenz
	111—113	Sequenz

Ich stelle nun einige Parallelen zu ostinaten Motiven aus „A la battaglia“ zusammen. An den Schluß der Battaglia (hier Seite 84) erinnert aus den instrumentalen Stücken Takt 47—50 des dreistimmigen „Si dormiero“ (DTÖ XIV, 1, S. 104):



und in gewisser Weise auch Takt 60—62 von Nr. 52 aus DTÖ XIV, 1 (S. 121). Eine andere Wechselklangstelle der Battaglia findet sich in den Takten 52—57 ihres zweiten Teiles (hier Seite 83). Zu ihrem kontrapunktierenden Diskantostinato bieten die Takte 14—34 von Nr. 48 aus DTÖ XIV, 1 (S. 117) eine ebenso instrumental konzipierte Parallele:



An das ostinate Baßmotiv der Tripeltaktstelle des ersten Teils der Battaglia (DTÖ XVI, 1, S. 222, Takt 57—64) erinnert das ostinat behandelte, wenn auch nicht im Tripeltakt erscheinende Motiv Takt 28—31 aus dem instrumentalen vierstimmigen „Par ung iour de matinee“ (DTÖ XIV, 1, S. 102). Ich zitiere die Tripeltaktstelle aus „A la bataglia“ und ihre Fortführung bis zum Ende des ersten Teils in der musikalischen Fassung und mit der Textierung von B. R. 337:

Su va - lenti Si - gnori di ma - no in ma - no
 - no Signor Ju - lio e Organ - ti
 no O signor Pau - lo Or - si - no

Die Stelle aus „Par ung iour de matinee“ heißt im Baß:



Beide Stellen sind instrumental empfunden. Wie wenig zum unterlegten Text die zitierte Stelle aus „A la bataglia“ paßt, geht besonders aus ihrer Folge „Signor Julio . . .“ hervor. — Das Isaacs erste vierstimmige Instrumentalfassung von „J’ay pris amours“ (DTÖ XIV, 1, S. 77/78) durchziehende ostinate Motiv:



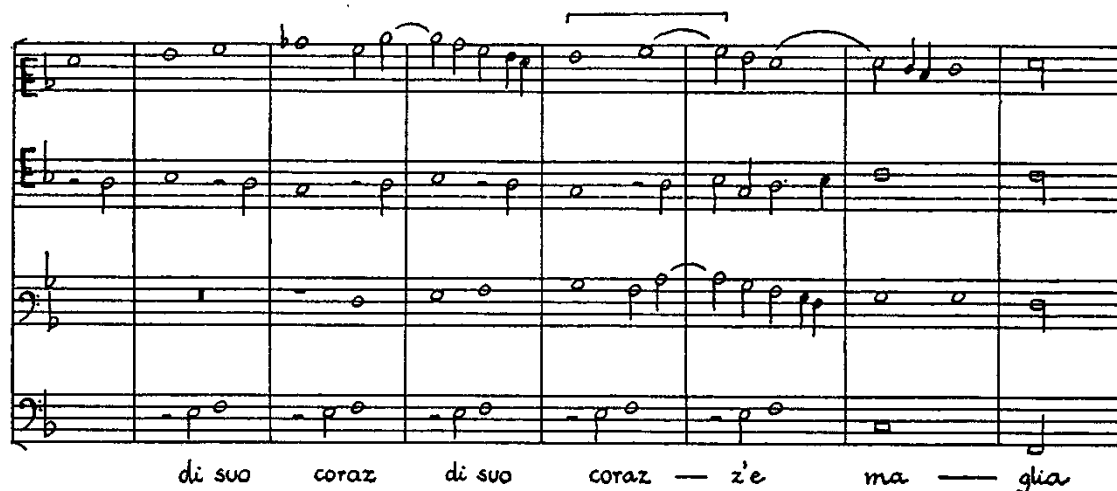
hat sowohl mit den Takten 35—41 des dritten Teiles als auch mit den im Baß fast gleichen Takten 16—20 des zweiten Teils der Battaglia (DTÖ XVI, 1, S. 224 und 222/23) Ähnlichkeit. Ich bringe die erste Stelle in Partitur und von der zweiten den Baß, beide Male mit der Textierung des Ms. B. R. 337:

Bolog - ne - si e gal - les - chi e gal - les - - chi

Su lancia e stoc - cho e maz — — za

Der Text aus B. R. 337 paßt sich hier der Musik an, dennoch hat man nicht den Eindruck, daß er die betreffenden ostinaten Motive hervorgerufen hat. Sie erscheinen vielmehr als genuin instrumental. — Die Takte 23—30 des

ersten Teils der Battaglia (DTÖ XVI, 1, S. 221), die ich mit dem Text aus B. R. 337 zitiere:



finden eine ähnlich instrumentale Parallele in den Takten 20–24 und 44–50 des vierstimmigen Instrumentalsatzes „Par ung chies do cure“ (DTÖ XIV, 1, S. 100/101)⁵⁴:



⁵⁴ Das gleiche Stück, eine Quinte nach unten transponiert, erscheint auch unter den Intavolierungen in DTÖ XVI, 1, S. 231/32 (Nr. 11). Wolfs Vermutung: „Grundlage der Komposition bilden scheinbar Isaac's ‚Al mein mut‘ und Busnois' ‚Je ne demande‘“ (S. 242) wird durch unsere Identifizierung gegenstandslos. Busnois' „Je ne demande“ (Odhecaton, S. 311/12) hat mit unserem Stück ohnehin nur die drei ersten Töne gemeinsam. Auffällig und für die Verarbeitung stereotyper Floskeln bezeichnend (vgl. das sehr ähnliche „Qui tollis“ aus dem Gloria der Missa Carminum, Chorwerk 7, S. 9) bleibt die identische Durchführung des ersten Soggetto am jeweiligen Anfang der drei Stimmen von „Al mein mut“ (DTÖ XIV, 1, S. 3, 1. Akkolade). Da der deutsche Text dieses Stückes erst nachträglich unterlegt worden zu sein scheint (vgl. hier S. 81/82), dürfte es sich bei dem Satz ebenso wie bei „Par ung chies do cure“ um ein instrumentales Carmen handeln.

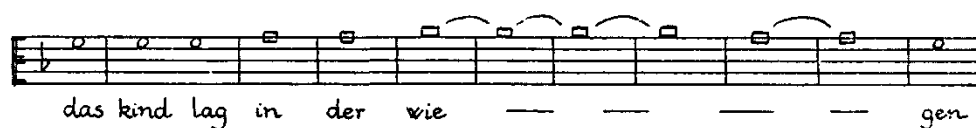


Von diesen drei Episoden wirkt die Stelle aus der Battaglia infolge der häufigeren Wiederholung des ostinaten Motivs am meisten instrumental, ihre Textunterlegung ist gezwungen. — Dieses Instrumentalstück „Par ung chies do cure“ ist ein unserer Battaglia in Haltung und Technik verwandter Satz. Die Verwandtschaft erstreckt sich bis in die Motivik, wozu folgende Parallelen zum ersten Teil der Battaglia verglichen werden mögen:

Par ung chies do cure	A la bataglia, prima pars
Takt 1-3	Takt 1-5
Takt 12-16	Takt 14-18
Takt 16-20	Takt 31-39
Takt 24-29	Takt 39-42

Derartige Ähnlichkeiten mögen mehr oder weniger auf Zufall beruhen, wenngleich ihre Häufung in diesen beiden Stücken merkwürdig ist. Auf jeden Fall geben sie zu denken über die Kompositionsweise. Denn wir haben nicht zufällige Begleitmotive herausgegriffen, sondern die für die jeweiligen Abschnitte konstitutiven Gedanken. Zu der Annahme, daß „A la bataglia“ ursprünglich ein Instrumentalstück ist, führt eine Untersuchung wie die gegenwärtige beinahe zwangsläufig. Daß andererseits einzelne Motive eines solchen Instrumentalsatzes, und gerade die Ausgangsgedanken der einzelnen Abschnitte, vokalen Ursprungs sein können oder zumindest in einigen Fäl-

len zu einem unterlegten Text mehr oder weniger gut passen, ist ebenfalls kaum anzuzweifeln. Wir begreifen diese Art von Instrumentalmusik besser, wenn wir eine eindeutig vokale Vorlage mit ihrer instrumentalen Bearbeitung vergleichen. Im Werke Isaacs bietet sich hierzu das Instrumentalstück „Der Hund“ an, das Johannes Wolf fragmentarisch in DTO XVI, 1, S. 225—228 abgedruckt hat. Fast gleichzeitig veröffentlichten später Hans Joachim Moser und Fritz Piersig⁵⁵ und Leopold Nowak und Adolf Koczirz (DTO XXXVII, 2, S. 75/76) die vollständige dreistimmige Fassung. Ich zitiere im folgenden der originalen Notation wegen nach DTO. Der Nagel-Ausgabe ist die Melodie des zugrundeliegenden Liedes, entnommen dem Tenor der bei Christian Egenolff in Frankfurt am Main 1535 gedruckten Reutterliedlin (Nr. XXI), vorangestellt. Dieser Tenor gibt, abgesehen von dem Schlußmelisma, die ursprüngliche Melodie offenbar genau wieder. Isaac scheint lediglich ein zusätzliches Motiv zu benutzen, das am deutlichsten in den Takten 98—108 der Mittelstimme zum Vorschein kommt. Merkwürdigerweise ist nur dieses Motiv (vgl. auch die Takte 43—50 des zweiten Teils) in der zugrundeliegenden St. Galler Handschrift textiert. Die Worte „Das Kind lag in der wiegen, do bitten es die fliegen“ deuten vielleicht auf ein Schlaf- oder Weihnachtslied, das Isaac hier mit verwendet hat:



Dieses Motiv, das wir x nennen wollen, verwendet Isaac genau so wie die anderen, die er durch Aufteilung der Melodie „Der Hund“ gewinnt. Ich zitiere die Melodie nach dem Faksimile-Druck der „Gassenhawerlin und Reutterliedlin“ (Augsburg 1927):



Hier interessiert uns besonders die Instrumentalisierung der ursprünglich vokalen Motive. Dafür bietet der Anfang der Komposition ein gutes Beispiel. Die beiden Außenstimmen bringen Motiv a der ersten Liedzeile, ge-

⁵⁵ Carmina, Ausgewählte Instrumentalsätze des XVI. Jahrhunderts, Nagels Musik-Archiv 53 (1929), S. 7—10.

nauer gesagt, den zweiten, dritten und vierten Ton des Liedanfangs kanonisch in großen Werten, erweitern dieses Motiv aber sofort und sequenzieren es. Zwischen ihnen bringt die Mittelstimme in reduzierten Werten das Motiv a¹, genauer gesagt: sie benutzt die Töne 2, 3 und 5 des Liedanfangs, bildet daraus ein rhythmisch prägnantes Motiv und sequenziert dieses ebenfalls:



In den Takten 8/9 und 12/13 tritt in der Mittelstimme zusätzlich das Motiv d auf, während in der Oberstimme in Takt 11 mit dem Hochtton f^{''} das Motiv b beginnt. In solch strenger Verarbeitung, bei der jede Stimme fast in jedem Augenblick motivisch zu erklären ist, verläuft das Stück bis Takt 62. In den Takten 63—81 bringt die Oberstimme die Schlußzeile des Liedes (Motiv e+f) in langen gleichmäßigen Noten. Dazu erklingt in den beiden Unterstimmen ein selbständiges ostinates Motiv in Sequenzen. Damit befreit sich der Satz aus seiner fast ausschließlichen Abhängigkeit von der Liedmelodie. In den Takten 83—89 bringen die Unterstimmen im Wechsel einen neuen Ostinato, in den Takten 93—96 werden in den Unterstimmen zwei ostinate Motive in Sequenzen kombiniert. In den Takten 108—112 begegnet in den Unterstimmen eine neue Sequenzkombination, deren tiefere Stimme man sich aus Motiv e der Liedmelodie herausentwickelt denken könnte. Der Schluß des ersten Teiles erinnert mit seinen ostinaten Wechselklängen in Takt 114—116:



an manchen Schlußabschnitt der Battaglia, besonders an den Abschluß des ganzen Stückes (hier Seite 84) oder an den Schluß des ersten Teilabschnittes (hier Seite 90), vgl. auch die Beispiele hier auf den Seiten 82, 83, 89 und 90 unten. Solche Stellen sind typisch für Isaacs instrumentalen Satz. Wie angedeutet, haben sie besonders häufig Schlußfunktion. Als Ausgang für Motive auch *innerhalb* der Komposition begegnen wir solchen Wechselklängen z. B. in den Takten 11—19 des zweiten Teils von „Der Hund“. Soweit ich sehe, ist dieser zweite Teil verhältnismäßig unabhängiger von der zugrunde liegenden Liedmelodie als der erste Teil. Es begegnen mehrere ostinate Stellen. Die Takte 51—55:



erinnern an Takt 1—12 des dritten Teils von „A la bataglia“, die ich mit der Textierung aus B. R. 337 zitiere:

Ognun si - a pre - sto arma - to e



Auffällig ist hier wieder die gleiche instrumentale Faktur. Die Textunterlegung wirkt hier nicht ungeschickt.

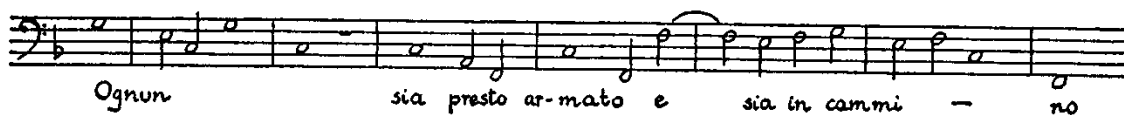
Vieles trennt „A la bataglia“ und „Der Hund“: die Verschiedenheit der Sprachräume, in denen beide Kompositionen beheimatet sind, damit auch Verschiedenheiten der Satztechnik (vgl. z. B. das eher „deutsche“ Prinzip der Cantus-firmus-Bearbeitung in „Der Hund“), aber auch wohl die Verschiedenheit der Bestimmung. „Der Hund“ ist sicherlich auf Streichinstrumenten auszuführen, er ist ein mehr intimes Stück. „A la bataglia“ dagegen — vorausgesetzt, daß es sich um ein Instrumentalstück handelt — kommt am besten mit Bläsern zur Geltung, es wirkt wie Freiluftmusik. Denkt man bei „A la bataglia“ an Bläsermusik, so erklären sich auch die vielen Atempausen, die sonst in Isaacs Instrumentalmusik in dieser Häufung fehlen. „A la bataglia“ wäre dann in dieser Beziehung ein Gegenstück zu Josquins „Vive le roy“, das oben besprochen wurde, und ein Vorläufer der Bläser-Battaglien von Annibale Padovano und Andrea Gabrieli. Vierstimmige Blasmusik finden wir um 1450 in Florenz zum Beispiel dargestellt auf dem Truhnenbild der sogenannten Adimari-Hochzeit⁵⁶.

Trotz dieser Verschiedenheit lassen sich aus der Faktur von „Der Hund“ vielleicht Rückschlüsse auf diejenige von „A la bataglia“ ziehen. Wir stellen in „Der Hund“ auf der einen Seite Verarbeitung einer vorgegebenen Melodie fest, auf der anderen Seite freie instrumentale motivische Arbeit. Auch in „A la bataglia“ hat man den Eindruck, daß die einzelnen Motivköpfe auf eine oder mehrere Liedweisen zurückgehen könnten, während die zahlreichen instrumentalen Merkmale, die zum Teil genannt wurden, eine durchgehende Vokalität des Stückes ausschließen. Mit einer solchen Auffassung käme man aus der Sackgasse einer Alternative vokal oder instrumental

⁵⁶ Heinrich Bessler: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam 1931, S. 184 (Abb. 97) und MGG 1, Tafel XIV, 2, vor Sp. 353.

heraus. Als Ausgangspunkt der Motive hätte man Teile von Gesangsmelodien anzunehmen, während das Ganze doch ein Instrumentalstück bliebe. Vokale und instrumentale Elemente mischen sich ja auch in den bereits erwähnten späteren Stücken von Andrea Gabrieli und Annibale Padovano (*Istituzioni e Monumenti* I, S. 93—135 und 177—202). Beide achtstimmigen Stücke haben den Titel „Aria della Battaglia, per sonar d'Instrumenti da Fiato“, und beide erweisen sich als Instrumentalbearbeitungen von Janequins vierstimmiger *Bataille*. „Aria“ dürfte hier den damals berühmten Janequinschen Satz als Ganzes meinen, entsprechend den Bezeichnungen „Aria di Ruggiero“ usw. für einstimmige Melodien. Daß Janequins *Bataille* schon in den Jahrzehnten nach ihrem Erscheinen im Druck nicht nur gesungen, sondern auch instrumental ausgeführt wurde, beweist folgender Passus aus dem sechsten Teil (beendet 1550 in Rom) der *Poetica* des Vicentiner Dichters Gian Giorgio Trissino: „... alcuni imitano i buoni, altri i cattivi . . . E questo parimente fanno i piffari, i liuti e gli organi, e gli altri suoni, e canti, che sonando la Battaglia, e canti simili, imitano i migliori: e sonando, *tocca la canella e torrella mo villan* (Gassenhauer), e simili, imitano li peggiori“ (nach Torre Franca, S. 35/36). „La Battaglia“ kann hier nur Janequins *Bataille* bedeuten. — Daß die in Isaacs *Battaglia* als Liedanklänge angesprochenen Motive sinnfälliger erscheinen als in „Der Hund“, wo das vorgegebene Material konstruktiver verwoben ist, hängt wiederum mit der mehr nordischen Setzart von „Der Hund“ im Gegensatz zu dem italienisch nach außen gekehrten „A la battaglia“ zusammen.

Mit Schlüssen dieser Art ist keineswegs die Textierung von B. R. 337 legitimiert. Gerade wenn man annimmt, daß nur gewisse Motive auf gesungene Musik zurückgehen, wird man den durchgehenden Text des Florentiner Manuskriptes mit größter Skepsis beurteilen. An den zitierten Beispielen haben wir gesehen, daß die Textunterlegung oft nicht ungeschickt, fast nie aber überzeugend vorgenommen ist (vgl. die Beispiele hier auf den Seiten 83, 84 oben, 88, 89, 90 und 94/95). Ergänzend dazu nenne ich noch die bisher nicht zitierten ostinaten Stellen der *Battaglia*. Die Takte 49—56 des ersten Teils:



sind mit den Takten 58—66 des zweiten Teils verwandt:



Minimabewegung herrscht in den Takten 14—21 des dritten Teils:



Man gewinnt aus all dem den Eindruck, daß der als Instrumentalstück vorliegenden Komposition nachträglich der in B. R. 337 festgehaltene Text unterlegt worden ist. Solche nachträglichen Textierungen von Instrumentalstücken waren der Zeit nicht fremd. Als Beispiele seien außer Isaacs bereits genannten deutschen Liedern (vgl. hier S. 81/82) angeführt Josquins Instrumentalbearbeitung der Basse Danse „Re di Spagna“, die 1537 in Otts „Novum et insigne opus musicum“ mit dem Text „Propter peccata quae peccastis“ erschien, und einer seiner Instrumentalsätze, der in einer Handschrift der Kathedralbibliothek von Segovia den Magnificat-Text aufweist (H. Osthoff: Josquin II, S. 178/79 und 66/67). Ein besonderes Beispiel aber liefert uns Isaac selbst, denn er hat ein eigenes Instrumentalstück zweimal nachträglich textiert. Ein „Ferrariae, 2. Septembris“⁵⁷ datierter Brief eines gewissen Gian an Herzog Ercole I. von Ferrara (Faksimile in MGG 7, vor Sp. 193) berichtet, daß „Isach cantore e stato a Ferrara, et ha facto uno moteto sopra una fantasia nomata La mi la so la so la mi, lo qualle e molto bono, et hallo facto in dui jorni; per la qual cossa veramente non se po giudicare se non chel sia molto prompto in l'arte de lo componere, et oltra di questo e homo da bene . . .“ (H. Osthoff: Josquin I, S. 211, Anm. 12, Übersetzung daselbst S. 52). Das gemeinte Stück ist ohne Schwierigkeit als der vierstimmige Satz „La mi la sol“ (DIO XIV, 1, S. 87—89) zu identi-

⁵⁷ Gegen H. Osthoffs Datierung 1502 (MGG 7, Sp. 195; vgl. auch Josquin I, S. 51) hat Alexander Main in JAMS XI, 1958, S. 91, das Datum 1495 vertreten. Er liest vor dem „humilissimo“ der untersten Zeile des Briefes die Buchstaben MVD (= 1495). Es handelt sich hier aber um Abkürzungen, die zur Unterschrift gehören (vgl. H. Osthoff: Josquin II, S. 307/08). Obwohl Mains Argument somit hinfällig ist, möchte ich für die Jahre 1495 oder 1496 eintreten, da es sich doch wahrscheinlich um die Zeit zwischen Isaacs erstem, zusammenhängenden Aufenthalt in Florenz (nachweislich mindestens bis Januar 1495, vgl. D'Accone: Isaac, S. 469/70 und 478/79) und seiner Anstellung beim Kaiser (Ende 1496) handelt. Dieser Datierung stünde auch von Seiten Josquins nichts im Wege, da wir über sein Leben zwischen Mai 1494 und Dezember 1500 nichts wissen. Im Jahre 1502 war Isaac nicht mehr frei, er war vor allem auch nicht mehr „cantore“, sondern Hofkomponist. Je später die Datierung vorgenommen wird, desto unwahrscheinlicher mutet es im übrigen an, daß man von einem Komponisten seines Ranges ein Probestück entgegennahm. Auch Martin Just (S. 4) hält „1494—96 für wahrscheinlicher“. — Zu den von Johannes Wolf genannten Quellen von „La mi la sol“ treten noch die Manuskripte Bologna Q 18 (im 2. Teil fehlt der Baß) und London Add. 31 922 (vgl. Just, S. 6).

fizieren. Man hat sich mit dieser Feststellung begnügt, bis Albert Smijers⁵⁸ das Gewicht auf den Terminus „moteto“ legte und daran erinnerte, daß diese Motette mit dem Text „Rogamus te piissima virgo“ ohne Angabe des Komponisten in Petruccis *Motetti C* (1504) vorliegt. Hierauf hatte schon Ambros III (S. 394) hingewiesen, ebenso auf eine weitere Verwendung des Satzes für zwei Teile des Credo in Isaacs Messe „O praeclara“, die als Nr. VII im *Liber quindecim Missarum* (Nürnberg, Petreius, 1539) erschienen ist⁵⁹. Aber auch Smijers nahm den Bericht, daß Isaac „ha facto uno moteto sopra una fantasia nomata La mi la so la so la mi“, nicht beim Wort. Erst Just (S. 11) geht auf diese Formulierung ein, indem er schreibt: „Fantasia‘ meint also die Gerüststimme.“ Eine derartige Verwendung des Wortes „Fantasia“ für einen ostinaten Tenor ist aber höchst unwahrscheinlich. Dagegen liegt es nahe, unter „Fantasia“ das ganze Instrumentalstück zu verstehen, über das Isaac dann — in Übereinstimmung mit dem Briefe Gians — seine Motette geschrieben hat. „Fantasia“ als Bezeichnung für instrumentale Sätze ist in musikalischen Quellen immerhin seit 1513 (Johannes Kotter im Tabulaturbuch für Bonifacius Amerbach) bezeugt. Fantasien genannte Instrumentalsätze finden sich z. B. auch in den Tabulaturen Leonhard Klebers (1524) und Luys Milans (1535/36). Ein in seiner nicht-tabulaturmäßigen Aufzeichnung Isaac näherstehendes, zeitlich sicher sogar paralleles, d. h. noch ins 15. Jahrhundert gehörendes Instrumentalstück ist Josquins dreistimmiges „Ile Fantazies“ (vgl. H. Osthoff: *Josquin II*, S. 232; Edition in Johannes Wolf: *Sing- und Spielmusik*, Leipzig 1926, S. 51—53). Verbunden mit der Angabe von Solmisationssilben wie bei Isaac treten Fantasien vor allem gegen Ende des 16. Jahrhunderts in England auf (vgl. MGG 3, Sp. 1772). Ob in Isaacs Tonfolge ein *Soggetto cavato* zu vermuten ist, wie Just erwägt, ist für unsern Zusammenhang irrelevant. Ich halte es für unwahrscheinlich, zumal in einem Instrumentalstück.

Wenn „Fantasia“ das ganze Instrumentalstück bedeutet, ist Gians Bericht ohne weiteres einleuchtend: Isaac hat aus diesem bereits vorliegenden Satz eine Motette gemacht. Die Annahme, daß „La mi la sol“ zuerst ein selbstständiges Instrumentalstück war, wird auch dadurch gestützt, daß es nur bei Petrucci mit dem Motettentext, in den vier handschriftlichen Quellen dagegen ohne Text erscheint. Die beiden Messenteile sind als eine weitere

⁵⁸ Albert Smijers: *Een kleine bijdrage over Josquin en Isaac*, Gedenkboek Scheurleer, 's-Gravenhage 1925, S. 313—316.

⁵⁹ Die ganze Messe ist über das Solmisationsmotiv gearbeitet. — Ein in Petruccis 9. Frottolenbuch enthaltener anonymer Satz „La mi la so la so la mi“ hat mit Isaac nichts zu tun, ebensowenig der damit nicht identische Satz „La mi la sol la mi già vol“ aus dem Pariser Ms. Vm⁷ 676 (fol. 59 verso-60 recto), vgl. Bridgman, S. 222/23.

Bearbeitung anzusehen. Da sowohl das Instrumentalstück als auch die Motette und dazu noch die beiden Messenteile vorliegen, können wir also zweifach nachprüfen, in welcher Weise Isaac selbst derartige nachträgliche Textierungen vorgenommen hat. Zum Vergleich mit der instrumentalen Fantasia aus DTO bringe ich hier nebeneinander die Motette und die Credo-Teile [Beispiel 3]. Der Messenteil, wahrscheinlich die späteste Fassung, hat den gleichen Umfang wie das Instrumentalstück, die Motette hat einen Takt mehr, da im zweiten Teil zwischen Takt 45 und 46 der Fantasia in der Motette eine Brevis für das Wort „in“ eingeschoben worden ist. Im übrigen sind sowohl die Motette als auch die (durch das „Et resurrexit“ getrennten) Credo-Teile mit der Fantasia nahezu identisch, so daß die Hervorhebung Gians, Isaac habe nur zwei Tage für die Herstellung der Motette benötigt, wenig einleuchtet. Sie kann nur mit Gians Unkenntnis oder aber mit seinem offenkundigen Bestreben erklärt werden, seinem Herrn die Anstellung Isaacs zu empfehlen, an der offensichtlich auch Prinz Alfonso interessiert war. Vielleicht hat Isaac tatsächlich zwei Tage zum Verfassen bzw. Zusammenstellen eines passenden Textes gebraucht. Der Text als Ganzes ist mir sonst nicht bekannt. Die ersten vier Worte der in Prosa gehaltenen Prima Pars finden sich auch im zweiten Teil der Motette „Dulcis amica Dei“ von Gaspar van Weerbeke (vgl. Just, S. 13, Anm. 56). In dem sequenzartigen Text der Secunda Pars sind die Worte „Ad te flentes suspiramus . . . gementes“ aus dem Salve Regina übernommen.

Die Textunterlegung in Motette und Credo ist nicht überall eindeutig, jedoch klar genug, um ein Bild von Isaacs Textierungspraxis erkennen zu lassen. In der Motette, deren Text er offenbar selbst zusammengestellt hat, hat er es leichter als in der Messe, wo er gebunden ist. So versieht er in der Motette das in Takt 57—62 des ersten Teils dreimal auftretende ostinate Baßmotiv jedesmal mit den Worten „et pacem“, während es im Credo weniger überzeugend „Crucifixus — etiam — sub Pontio“ heißt. Anderes wirkt auch in der Motette nicht sehr überzeugend, so die Sequenz in Takt 27—35 des ersten Teils. Die beiden musikalisch gleichen Glieder des Basses erhalten hier den Text „ut nobis placabilem — facias“. Das Credo hat „Genitum non factum — consubstantialem Patri“, was sich besser anpaßt. In Takt 39—43 des ersten Teils sind beide Fassungen glücklich. Die Motette bringt zu dem zweimaligen Motiv „ac piissimum — redemptorem“, während die Messe „nos homines — et nostram salutem“ hat. Hier sind auch die rhythmischen Modifizierungen zu beachten, die Isaac im Interesse der Deklamation gegenüber der Instrumentalfassung angebracht hat. Auch dem dreimaligen ostinaten Motiv des Alts in Takt 25—28 des zweiten Teils ist sowohl in der Motette als auch in der Messe der Text überzeugend unterlegt: dreimal „invocamus“ bzw. „et exspecto“. Im Baß derselben Stelle ist

die Motette geschickter, weil in ihr ebenfalls dreimal „invocamus“ erscheint, während die Messe beim dritten Mal schon „resurrectionem“ bringen muß.

Aus all den kleinen Änderungen, die Isaac im Interesse der Texte an der Musik angebracht hat, erhalten wir ein Bild von seinem Vorgehen im Falle solcher Adaptierungen. Wenn — woran ich nicht zweifle — die Fassung der Battaglia in B. R. 337 auf analogem Wege entstanden ist, so erhebt sich die Frage, ob Isaac selbst die Adaptierung des Textes vorgenommen haben könnte. Auch die Baß-Stimme B. R. 337 weist gegenüber derjenigen von Panciatichi 27 einige Änderungen auf, die hier verzeichnet seien:

DTÖ XVI, 1

	Panciatichi 27	B. R. 337
S. 221 T. 13-14		

T. 43/44 -te Rinuc - cio

S. 224
T. 34/35 - schi

T. 42 Alor a -

Gegenüber den Änderungen, die Isaac anlässlich der beiden Textierungen an „La mi la sol“ vorgenommen hat, erscheinen die Änderungen an dem Battaglia-Baß noch geringfügiger. Ich möchte daher und angesichts der vielen Ungeschicklichkeiten in der Textadaptierung annehmen, daß nicht Isaac selbst die Textierung der Battaglia vorgenommen hat. Auf jeden Fall gewähren uns alle die besprochenen Beispiele einen aufschlußreichen Blick in die Werkstatt damaliger Vokalmusik, was die Frage der Textierung und überhaupt das Verhältnis von Text und Musik betrifft. Isaacs Vorgehen ist anhand der Motette und der Messe zu verfolgen, aber wir können nicht zweifeln, daß weitaus mehr textierte Sätze der Zeit auf ähnlichem Wege entstanden sind. In erster Linie ist dabei aber an Sätze mit lateinischen Texten zu denken, da deren Prosa sich eher dem Verfahren einer nachträglichen Adaptierung fügt. Eine nachträgliche Adaptierung von Texten gebundener Sprache, also von volkssprachlichen Texten, erweist sich von vornherein als weitaus problematischer. Auch diese Überlegung trägt dazu bei, den Textierer der Battaglia nicht in Isaac selber zu suchen.

Auf Grund der vorstehenden Untersuchungen ist Isaacs „A la bataglia“ als ein ursprünglich instrumentaler Satz anzusehen. Die Bezeichnung „instrumental“ ist hier freilich so zu verstehen, wie sie für Stücke dieser Art allein anwendbar ist: es handelt sich um einen instrumentalen Satz, der sich nur graduell von dem gleichzeitigen primär vokalen Satz unterscheidet. Insofern ließen sich die im vorigen angestellten Überlegungen zur Frage der vokalen oder instrumentalen Konzeption — entsprechend weitergeführt — auch auf gesichert vokal konzipierte Musik der Zeit ausdehnen. Auch in ihr haben wir es oft mit prägnant deklamierten Anfängen von Abschnitten zu tun, deren Weiterführung sich von der Textdeklamation kaum bestimmen läßt. Das Phänomen ist natürlich nicht mit einer Nachlässigkeit der Komponisten zu erklären, sondern beruht auf dem Verhältnis dieser Musik zur Sprache im allgemeinen, ist somit Kennzeichen der historischen Stufe der Musik. Wir werden in den weiteren Untersuchungen das Verhältnis der Musik zum Wort als den wichtigsten Faktor neben der sich in der Musik unmittelbar ausdrückenden Gebärde im Auge zu behalten haben.

Wenn Isaacs „A la bataglia“ ursprünglich ein Instrumentalstück war, ge-

winnt Ghisis Hypothese, daß es für die Sacra Rappresentazione des Lorenzo de'Medici verwendet worden ist, an Gewicht. Allerdings bleibt zu bedenken, ob wir mit unserer Entscheidung für den instrumentalen Charakter des Stückes nicht auch den in Panciatichi 27 erscheinenden Titel „A la bataglia“ fallen lassen müssen, der gut von der nachträglichen Textierung hergenommen sein könnte, die ja mit diesen Worten anfängt. In diesem Fall würde Ghisis Hypothese die äußere Grundlage verlieren. Mir scheint jedoch — und das hat sich gerade bei Aufführungen mit Bläsern erwiesen — der kriegerische, battagliahafte Charakter des Stückes evident zu sein. Der Titel „A la bataglia“ in Panciatichi 27 könnte unabhängig von der durchgehenden Textierung in B. R. 337 auch den Textanfang eines verwendeten, uns nicht bekannten Liedes meinen.

Vergleichen wir Isaacs Komposition nun mit einer anderen italienischen Battaglia der gleichen Zeit, mit dem dreistimmigen anonymen „Alla battaglia“ aus dem Ms. fr. 15123 (fol. 8) der Pariser Nationalbibliothek. Zuerst hat Michel Brenet auf das Stück aufmerksam gemacht und es auch abgedruckt⁶⁰. Ein Faksimile findet sich in *Istituzioni e Monumenti I* (nach Seite XCIV), eine weitere, fehlerhafte Übertragung bei Bianca Becherini (*Canzone*, S. 7/8). M. Brenet hält dieses Stück für die älteste Battaglia und datiert sie gegen Ende des 15. Jahrhunderts. Im Text werden die politischen Parteien „chiesa“ und „duca sforza“ erwähnt; „feltre“ (= Montefeltre, Urbino?) bezieht sich vielleicht nur auf einen Heerführer. Es ist anzunehmen, daß das Stück vor Ende der Sforzaherrschaft in Mailand, also vor der Vertreibung des Moro im Jahre 1499 entstanden ist.

Betrachten wir diese dreistimmige Battaglia, so wirkt Isaacs Stück ihr gegenüber geradezu episch, wie ein in sich ruhendes Kunstwerk gegenüber einem unmittelbar in Musik übersetzten Kampfruf. Wir stellen die beiden Anfänge gegeneinander, Isaac noch einmal mit der Baßtextierung von B. R.

337:

Al - la ba - ta - — — — — — glia pre — — — — — sto al - la bata - glia

⁶⁰ Essai sur les origines de la musique descriptive, R. M. I. XIV, 1907, S. 749 und 750/51.

Wie problematisch diese Textierung ist, wird man gewahr, wenn man daneben das zwanglose Verhältnis von Wort und Musik in der anonymen Battaglia betrachtet:

Alla ba-taglia alla ba-taglia su su su chavagli su su fanti su su su su
 Alla ba-taglia su su chavagli su su fanti su su su met-
 Alla ba-taglia alla ba-taglia su su chavagli su su fanti su su su met-

mette - - tevi in pun - - to arme arme
 tetevi in punto met - te - te - vi in pun - to arme arme
 tetevi in pun - - - - to arme arme arme arme

In melodischer Hinsicht fällt sogleich zu Beginn die fallende Terz auf, die wir als Schrei und Ruf in den „Evviva“-Stücken kennengelernt haben (vgl. hier S. 24 ff.). Aber wie dort kommt es nicht so sehr auf das isolierte Element an, sondern darauf, was vom Ganzen her gesehen daraus gemacht wird. Die ersten 2 Takte werden als Fanfarenmotiv auf einem Ton (Quintlage) zunächst von Ober- und Unterstimme in Oktavabstand gebracht, dann von allen drei Stimmen akkordisch wiederholt, wobei die Oberstimme sich nun in der Terzlage befindet. Die Struktur dieses Anfangs enthält latent eine Möglichkeit des Beginns späterer Marsch-, Auf- und Einzugsmusik: Unisonofanfare (oder quasi Unisonofanfare) auf der eröffnenden (dominanten) Quint und vollstimmiger Einsatz auf der Tonika mit Terz in der Oberstimme. Die Eröffnung in Terzlage, nach einleitender Fanfare, bietet vielleicht die strahlendste, wärmste Möglichkeit, einen Aufzug oder Marsch zu beginnen. Man findet hierfür nicht allzu viele Beispiele in der Musikgeschichte. Genannt sei aus dem frühen 19. Jahrhundert die Siegesinfonie aus Beethovens Egmont-Musik, nahezu identisch mit dem die Ouvertüre abschließenden Allegro con brio, das die beschriebene Struktur noch deut-

licher wiedergibt, weil die dominantischen Eröffnungsfanfaren hier durch den Baßorgelpunkt c konsequent vertreten werden; aus dem späten 19. Jahrhundert — im gleichen F-Dur — der Einzug der venezianischen Abgesandten im dritten Akt von Verdis „Otello“, von dem ich nur das Orchester im Klavierauszug zitiere:



In Terzlage, allerdings ohne die einleitende Fanfare, beginnen Mozarts Priestermarsch aus der „Zauberflöte“ sowie seine beiden Vorläufer, die Hymne „Chaste fille de Latone“ aus Glucks „Iphigénie en Tauride“ und der Priestermarsch aus „Idomeneo“. Auch einer der schönsten Trauermärsche hat diese offene, einladende, einbeziehende Struktur: Händels Marsch in C, den er für „Saul“ und „Samson“ benutzte.

Es ist bezeichnend für das Neue der sich nach außen öffnenden italienischen Musik, daß sich dieser Typ eines repräsentativen Aufzugs — einleitende Fanfaren, Vollklang mit Terz — in den hier behandelten Stücken des späten Quattrocento seine Wurzeln zu haben scheint⁶¹. Wie weit ist die gleichzeitige nichtitalienische Musik, wie weit sind Ockeghem, Josquin oder Obrecht von einer solchen Direktheit musikalischer Ausstrahlung entfernt. Am deutlichsten wird das an Isaac, der Florenz zu seiner Wahlheimat erkor und sich dem mediceischen Geist so weitgehend anpaßte. Gerade solche für die neue italienische Haltung charakteristischen Züge fehlen seiner Musik, selbst wenn er Battaglien schreibt.

⁶¹ Es zeugt nicht von musikalischem Instinkt, wenn Giacomo Benvenuti in der Einleitung (S. XCII) zu *Istituzioni e Monumenti I* über unser Stück schreibt: „Giudicando dai testi letterari di battaglia fin qui conosciuti, non è difficile affermare che questa composizione è mutila, mancando essa della parte introduttiva, che di solito apre le composizioni in questa forma.“ Gerade diese Komposition hat, wie oben gezeigt wurde, eine „parte introduttiva“ par excellence.

Von dem Rhythmus der dreistimmigen Battaglia haben wir damit noch garnicht gesprochen. Das von plötzlichen kleinen Umschlägen bestimmte rhythmische Leben dieses Beginns wird besonders deutlich, wenn man ihn sich als Kopfmotiv einer instrumentalen Canzone vorstellt und dementsprechend weitergeführt denkt. Diese Battaglia verhält sich ganz anders. Auf die ersten zwei Takte, deren Rhythmus äußerlich dem einer Instrumentalcanzone entspricht, und auf deren Wiederholung (das beschriebene Einsetzen der Vollstimmigkeit mit der Terz in der Oberstimme) erfolgt eine Beschleunigung. Sie wirkt überraschend, dennoch erweist sich bei Betrachtung der beiden Unterstimmen, daß Takt 5 nichts anderes ist, als eine Reduzierung des „Canzonen“-Rhythmus auf die Hälfte der Werte. Die Zweitaktigkeit des Anfangs wirkt aber noch so stark nach, daß auch dieser verkürzte Rhythmus durch Anfügung eines weiteren Taktes zur Zweitaktigkeit erweitert wird. Takt 5 ist in seiner Verkürzung wie eine Bestätigung des Rhythmus der Takte 1/2 bzw. 3/4. In melodischer und klanglicher Hinsicht macht die nunmehr erweiterte Gruppe der Takte 5/6 den Eindruck einer Bestätigung der Takte 3/4: die Oberstimme umspielt das vorher erreichte h' und kehrt zu ihm zurück, ebenso verhält sich die Unterstimme zum Grundton des vorher erreichten G-Klages. So eng die Verklammerung sein mag, die Wirkung von Takt 5, das was nach außen dringt — und darauf kommt es bei dieser Musik an — ist überraschend. Solche Momente begegnen in dem Stück noch mehrfach, ich greife einen besonders krassen Fall (Takt 12) heraus. Hier handelt es sich um einen vorwiegend klanglichen Effekt: nach dem den vorigen Abschnitt beschließenden G-Klang setzt die Unterstimme unvermittelt mit f ein, auf dem sich die Oberstimmen mit dem Dreiklang aufbauen (Takt 13). Die Überraschung wird unterstrichen, ja bekommt beinahe etwas Witziges dadurch, daß sich der unvermittelte Einsatz des f in rhythmischer Beziehung und vom Text her gesehen lediglich als eine Wiederholung der beiden Minimen auf g gibt, die den vorangegangenen Abschnitt in klanglicher Hinsicht abgeschlossen hatten, während sie textlich und motivisch den neuen eröffneten. Solch einen plötzlichen Klangwechsel haben wir bereits in dem ungefähr gleichzeitigen anonymen „Alla caiza“ (vgl. hier S. 62) kennengelernt. Dort handelte es sich um den Umschlag vom g-Klang (mit kleiner Terz) zum B-Klang. Der Fall unserer Battaglia ist noch kühner, weil die Terzverwandschaft wegfällt. Beide Fälle sind hervorragende Beispiele für die Geste der Überraschung, die charakteristisch ist für die darstellenden Qualitäten dieser neuen Musik. Auch im Fall der Klangrückung um einen Ton nach unten dürfen wir an einen entsprechenden Effekt der späteren Opernmusik denken, der dort gerade in Chören hervortritt. Als Beispiel nenne ich den „Zitti, zitti“-Chor aus dem ersten Finale von Verdis „Rigoletto“, in dem ähnliche Ganztonrückungen vorkommen:

[illegible]

Zahlreich sind aber auch sonst Verdis Verwendungsarten der Ganztonrückung für Momente dramatischer Überraschung.

Mit seinem Dreierschluß erinnert das anonyme „Alla bataglia“ an einige italienische Sätze Isaacs, auch an seine Battaglia. Aber im Gegensatz zu Isaacs kleinen Stücken, mit denen man zunächst vergleichen würde, fehlt in unserer Battaglia bezeichnenderweise jeglicher Zusammenhang des Tripschlusses mit einem vorhergehenden Abschnitt in gerader Bewegung. Dieses Stück verzichtet auf Konstruktivität und Beziehung, besitzt dafür aber eine sinnliche Präsenz, die der Isaacschen Musik nicht eignet. Eine sinnliche Präsenz in dem Maß, daß man sich hier sogar eine real pantomimische Darstellung mit abschließendem Tanz vorstellen könnte.

Am Ende dieser Betrachtungen wollen wir noch einen Blick auf Janequins berühmte Battaille und ihre Stellung sowohl zu Isaacs als auch zu der an-

nymen dreistimmigen italienischen Battaglia werfen⁶². „La Guerre“ von Janequin (Expert, S. 31—61) muß zwischen 1515, dem Datum der Schlacht von Marignano, auf die sich der Text bezieht, und 1528/29, der Zeit der Veröffentlichung, entstanden sein. Mit Isaacs Komposition weist sie nur in der Anlage (Mehrteiligkeit, gleiches F-Ionisch, mehrfacher Wechsel von gerad- und tripeltaktigen Abschnitten), nicht aber in der Haltung Gemeinsamkeiten auf. Wenn für Isaac auf der einen Seite die liedhaften Köpfe der Kleinabschnitte, auf der anderen Seite die ausgesprochenen Instrumentalisten charakteristisch waren, so fehlt bei Janequin diese Polarität. Dafür ist eine andere maßgebend: auf der einen Seite ein Großgerüst weniger, eng verwandter Klangräume, die oft auf weite Strecken hin kaum wechseln, auf der anderen Seite kleine Abschnitte, die aus der Reihung kurzatmiger Deklamationsmotive entstehen. Man könnte von einem regelmäßigen, wohlgeordneten Großablauf sprechen, der durch gut angebrachte, witzig-naturalistische Effekte bereichert und interessant gemacht wird — und damit hätten wir beinahe wieder die französische Musik im allgemeinen charakterisiert. Die regelhafte Ordnung des Großablaufs prädestinierte übrigens Janequins Battaille für Bearbeitungen seitens der großflächigen venezianischen Instrumentalmusik, wie sie ein halbes Jahrhundert später von Andrea Gabrieli und Annibale Padovano vorgenommen wurden.

Mit dem der Wirklichkeit selbst abgelauchten Terzfall, den wir an den „Evviva“-Gesängen gezeigt haben, scheint der Anfang „Escoutez“ in die Nähe des Anfangs des anonymen dreistimmigen „Alla bataglia“ zu rücken. Dieser Beginn ist aber eher für den Unterschied beider Kompositionen bezeichnend. Während „Alla bataglia“, wie wir sahen, die Gegenüberstellung von Oktavfanfare auf der V. (dominantischen) Stufe und Einsatz des Vollklangs auf der ersten Stufe mit Terz in der Oberstimme brachte, wird die Vollstimmigkeit bei Janequin durch sukzessiven Einsatz der einzelnen Stimmen erreicht. Janequin ist mit diesem Anfang seiner kontrapunktischen, motetischen Schulung verpflichtet, der anonyme Italiener verwirklicht dagegen im Ansatz ganz neue Möglichkeiten der Musik.

Im Fortgang beider Kompositionen ergeben sich äußerliche Ähnlichkeiten. Wie in „Alla bataglia“ Takt 5, „Su su chavagli“, sich als rhythmische Verkürzung von Takt 1/2 bzw. 3/4 herausstellte, so kommt auch bei Janequin

⁶² Benvenuti (Istituzioni e Monumenti I, S. XCII) vermutet auch in der vierstimmigen „Symphonia“ des Leipziger Apelkodex (Faksimile in Istituzioni e Monumenti I, nach S. XCIV; Übertragungen in Riemann: Handbuch II, 1, S. 210—213 und Erbe deutscher Musik Bd. 33, S. 261—263) eine „prima parte di battaglia strumentale“ und beruft sich dabei auf den „carattere militaresco della seconda parte del testo musicale.“ Seine Argumentation ist aber wenig überzeugend, dieses Stück gehört sicherlich nicht zur Gattung der Battaglia.

die Stelle „tous, gentilz, gentilz galloys“ durch Anknüpfung an das „Escoutez“ zustande, hier allerdings durch eine melodische Anknüpfung, die rhythmische Verkleinerung steht nicht in einer bestimmten Proportion zum Beginn. Anknüpfung finden wir also in beiden Fällen. Wichtig ist aber daß sie im Falle Janequins wirklich als Anknüpfung wirkt, während im Fall der italienischen Battaglia die in Takt 5 neu entstehende Geste von derartiger Sinnfälligkeit ist, daß Konstruktion oder Beziehung im Hintergrund bleiben. — Noch konstruktiver ist bei Janequin die Verknüpfung eines Motivs in rhythmisch breiter und kurzer Form an der Stelle „du noble roy Francoys“ (S. 32):

The image displays two systems of musical notation for the phrase "du noble roy Francoys". Each system consists of five staves: a vocal line (treble clef, F major), a lute line (treble clef, F major), a lute line (treble clef, F major), a lute line (treble clef, F major), and a bass line (bass clef, F major). The lyrics are written below the staves, with some words split across lines. The first system covers the first six measures, and the second system covers the next three measures. Below the first system, there are three groups of rhythmic annotations: "roy, du roy Francoys", "du noble roy", and "du noble". Below the second system, there is one group of rhythmic annotations: "roy Francoys, du noble roy Fran - coys".

Auf Seite 33 beginnt jener sprachrhythmische und geräuschnachahmende⁶³ Manierismus, dem wir schon in der Chasse begegnet sind (vgl. hier S. 68) und der die Guerre sowohl von Isaacs als auch von der anonymen italienischen Komposition trennt. Dieser vordergründig rhythmische Manierismus

⁶³ Am Schluß der Komposition (S. 60/61) scheint auch die deutsche Sprache der Landsknechte als Geräusch nachgeahmt zu werden: toute frelore, bigot = alles verloren, bei Gott!

ist oft eingebettet in eine rhythmische Gesamtbewegung, die über weite Strecken unverändert oder fast unverändert bleibt. Stellen dieser Art sind: S. 33, T. 1—7; S. 34, T. 5 — S. 35, T. 6; S. 40, T. 13 — S. 41, T. 13 (ein derart langer, in unveränderter Bewegung wiegender Dreierabschnitt wäre bei Isaac undenkbar); S. 42, T. 2—6; S. 43, T. 1 — S. 45, T. 1; S. 45, T. 2 — S. 46, T. 3; damit verwandt: S. 46, T. 5 — S. 48, T. 2; S. 50, T. 6 — S. 51, T. 6; damit verwandt: S. 51, T. 7 — S. 53, T. 2; S. 53, T. 3 (Motiv in latentem Tripeltakt) — T. 8; S. 55, T. 2—7.

Sowohl dieses durchgehende rhythmische Fluktuieren als auch die kleinen sprachrhythmischen Effekte im einzelnen scheinen mir bei Janequin erst möglich zu sein auf Grund der neuen Beweglichkeit, wie sie von der weltlichen italienischen Musik um 1500 wenigstens im Ansatz gezeigt worden war. Janequin selbst aber nimmt nicht die darstellende Haltung dieser neuen italienischen Musik an, sondern benutzt ihre Errungenschaften, um seinen schildernden, illustrierenden Tendenzen nachzugehen. Damit leitet er eine Entwicklung ein, mit der wir uns hier nicht zu befassen haben. Isaac befindet sich seinerseits trotz aller Anpassung an den Geist des mediceischen Florenz mit seiner Musik noch auf einer Stufe vor dem Durchbruch der neuen Kräfte.

Wir stehen damit am Ende unserer Betrachtung, die von den wenigen musikalischen Resten ausging, welche mit der *Sacra Rappresentazione* in Verbindung zu bringen sind. Ein zusammenhängenderes Bild der Florentinischen Musik dieser Zeit bieten die Karnevalsgesänge, Aufzüge, Maskeraden usw., die zwar nicht Theatermusik im strengen Sinne sind, uns aber doch im folgenden Kapitel dazu dienen sollen, die Möglichkeiten und Grenzen der Florentiner Musik im Hinblick auf den von uns untersuchten Neueinsatz der italienischen Musik zu klären.

D. Die Florentiner Karnevalsgesänge, Aufzüge und Maskeraden des späten Quattro- und frühen Cinquecento

Wie sehr die Freude an der Darstellung das mediceische Florenz erfüllte, dafür ist — wenn wir hier einmal von der bildenden Kunst absehen — neben den *Sacre Rappresentazioni* eine andere Gattung bezeichnend: die Karnevalsgesänge und Maskeraden, die in festlichen Aufzügen vorgeführt wurden. Lorenzo de' Medici hat hier alte Bräuche weitgehend neu belebt (vgl. Ghisi: *Canti*, S. 47), und gewiß nicht nur — wie böswillige Zungen behauptet haben —, um das Volk von der Politik abzulenken. Ein Hauptgewährsmann und Sammler von Zeugnissen dieser Gattung, Anton Francesco Grazzini, genannt Lasca, berichtet in seiner Text-Sammlung *Tutti i*

Trionfi, Carri, Mascherate o Canti Carnascialeschi, Florenz 1559 (hier zitiert nach der Ausgabe *Cosmopoli* = Lucca 1750, Parte prima, S. XLI): „... la musica fevvi [Lorenzo] poi comporre con nuove, e diverse arie: e il primo Canto, o Mascherata che si cantasse in questa guisa, fu d'Uomini, che vendevano Berriquocoli, e Confortini; composta a tre voci da un certo Arrigo Tedesco, Maestro allora della Cappella di San Giovanni, e Musico in que' tempi riputatissimo. Ma doppo non molto ne fecero poi a quattro; e così di mano in mano vennero crescendo i Componitori così di Note, come di parole, tantochè si condussero dove di presente si trovano.“ Wir finden somit Isaac auch am Anfang dieser Gattung wieder.

Neben dem Karneval, bzw. nach ihm, wurde in Florenz das Fest des Calendimaggio gefeiert, das ebenfalls mit Aufzügen und Maskerade verbunden war, wobei besonders häufig junge Leute in Frauenkleidern auftraten. Offenbar waren die mit diesen Aufzügen verbundenen Gesänge noch älter als die *Canti carnascialeschi* (Ghisi: *Canti*, S. 40). Fast nichts hat sich von den Calendimaggiogesängen erhalten. Vielleicht aber birgt der *Cantus firmus* (3. Stimme) von Isaacs vierstimmigem „*Hora e di Maggio*“ (DTÖ XVI, 1, S. 206/207) die thematische Substanz eines älteren Calendimaggio-Gesanges. Der Hauptteil dieser Komposition, der im *Tempus perfectum cum prolatione minore* steht, ist ganz in niederländischer Kontrapunktik gearbeitet, erst mit der abschließenden *Prolatio major* bricht ein südlich-tänzerischer Ton durch.

Ein ähnlich ausgeprägtes Dur wie bei Isaac finden wir in der dreistimmigen Laude „*Ecco el Messia*“ (Levi, S. 110), die in den Textsammlungen von der Anweisung begleitet wird: „*Cantasi come Ben venga Maggio*“ (S. XXX), und auch noch in der von Romain Rolland⁶⁴ mitgeteilten, offenbar zu seiner Zeit noch gesungenen Melodie „*Or che Maggio è ritornato*“. Bei der Canzone, die der Laude zugrundeliegt, handelt es sich um Angelo Polizianos „*Ben venga maggio / E 'l gonfalon selvaggio*“, „la quale s'aveva a cantare per donne nell'entrare de' giostranti in campo et coronandogli, per loro amore giostravano“, wie eine alte Handschrift berichtet (Levi, S. 340). Nach ihrer Melodie wurde noch eine Reihe anderer Lauden gesungen (Levi, S. XXX). Die von Eugenia Levi abgedruckte dreistimmige Fassung entstammt dem *Libro Primo delle Laudi Spirituali*, einer Sammlung des Fra Serafino Razzi (Venedig 1563). Es stellt sich aber die Frage, ob in dieser Fassung die zu Polizianos Zeiten gesungene Musik erhalten ist oder nicht eher in der von Razzi anschließend abgedruckten zweistimmigen Fassung (16 recto), die ich hier ihres geistlichen Gewandes entkleide und mit Polizianos gleich gebauten Versen versehe [Beispiel 4]. Gewisse Klänge wie die

⁶⁴ Musiciens d'autrefois, Paris 1908, S. 26.

typisch florentinischen Quattrocentokadenzen mit der erniedrigten VII. Stufe in der Unterstimme (Takt 8 und 27; vgl. hier S. 123) und auch der rhythmische Gesamthabitus (vgl. etwa Beispiel 2) scheinen mir für die zweistimmige als die ältere Fassung zu sprechen. Erst nach ihr bringt Razzi auch seine Bemerkung: „Tutte le seguenti laudi si cantano in su la medesima Aria.“ Die musikalische Haltung ist ähnlich den Canti und Trionfi carnascialeschi bzw. ihren Spiritualisierungen als Lauden. — Eine dritte, allerdings mit „Ecco el Messia“ besonders im rhythmischen Gang verwandte Fassung bietet Giovanni Animuccia in der vierstimmigen Vertonung der Savonarola-Spiritualisierung von „Ben venga Maggio“: „Ben venga amore“ (Schering: Beispiele, Nr. 120, S. 119/120), die 1563 unter seinen Lauden erschien. Schließlich seien noch die villanellenartigen Maggio-Sätze des Florentiner Ms. Magl. XIX, 108 erwähnt⁶⁵.

Im Gegensatz zu all diesen bewußt einfach gehaltenen Kompositionen hat Heinrich Isaac den Tenor des wohl als Instrumentalstück aufzufassenden vierstimmigen „Palle, Palle“ mit den Mitteln der damals tonangebenden Kunstmusik bearbeitet (DTÖ XIV, 1, S. 98/99; Intavolierung S. 161/162). Zweifellos hängt es mit dem Wappen der Medici und vielleicht auch mit irgendwelchen Karnevalsfeierlichkeiten zusammen⁶⁶. Mit dem anonymen vierstimmigen Canto delle Palle (Ghisi: Feste, S. 19—23) hat es musikalisch nichts zu tun. Dieser Canto delle Palle bezieht sich nach Ghisi (Canti, S. 70/71) wahrscheinlich auf die Papstwahl Leos X., fällt also ins Jahr 1513 und kann uns an dieser Stelle nicht beschäftigen.

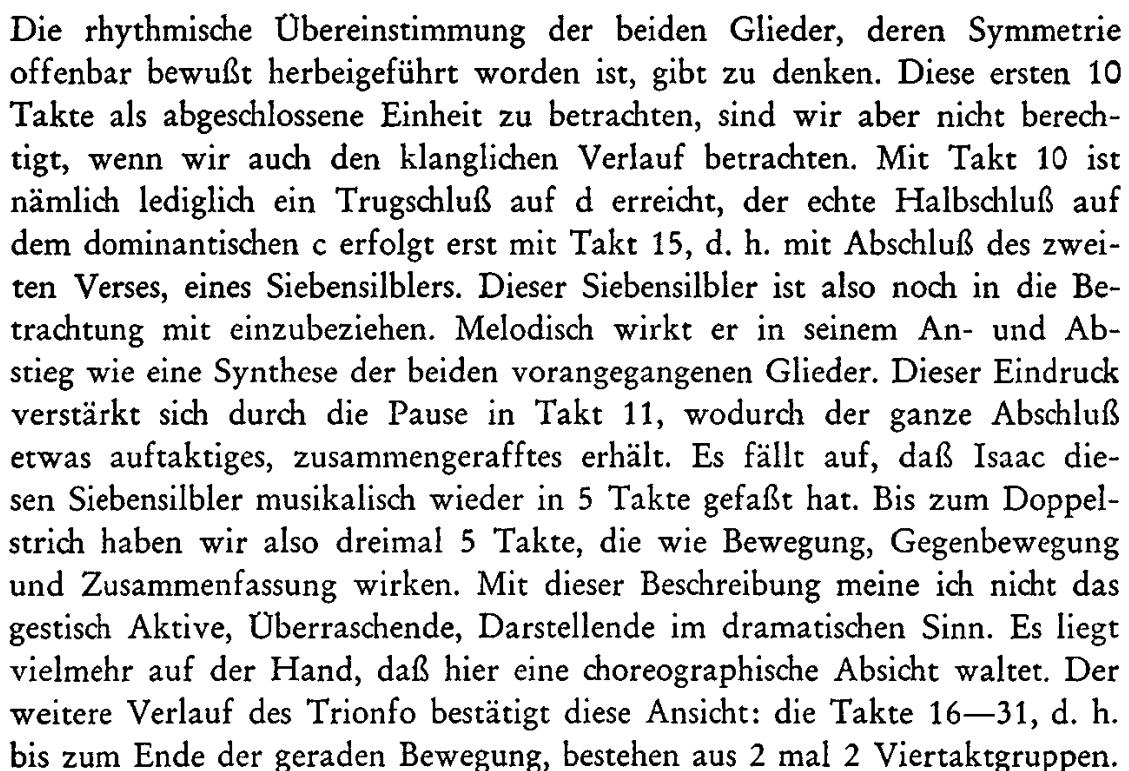
Daß die Canti carnascialeschi Heinrich Isaacs verschollen seien, wird bis in die neueste Literatur hinein (z. B. MGG, Artikel „Isaac“) behauptet. Ghisi (Canti, S. 190) hat dagegen schon 1937 Isaacs vierstimmiges „Ne più bella di queste“ (DTÖ XIV, 1, S. 40/41) als Canto delle dee eines unbekannten Dichters identifiziert (der Satz war schon im 19. Jahrhundert wieder bekannt, vgl. Ghisi: Canti, S. 191). Der Text des Stückes, das Ghisi als „canto-trionfo“ bezeichnet, findet sich in den „Canzoni per andare in maschera per carnasciale fatte da più persone“, einem Druck ohne Ort und Jahr, der auf der Florentiner Biblioteca Riccardiana als N. 518 aufbewahrt wird (Ghisi: Canti, S. 54). Drei Göttinnen, Juno, Venus und Minerva, werden gezeigt und gefeiert, sie sind „venuti insieme ad abitar Fiorenza“.

⁶⁵ Federico Ghisi: *Alcune Canzoni a Ballo del primo Cinquecento*, Festschrift Hans Engel, Kassel/Basel/Paris/London/New York 1964, S. 125—133.

⁶⁶ Reese (S. 170) vermutet: „Perhaps the tune derives from the party cry of the Medici.“ Jedenfalls ist der von Friedrich Ludwig (S. I. M. G. 10, S. 322) nahegelegte Zusammenhang mit dem von D’Ancona publizierten Gedicht „Palle, Palle, viva, viva“ nicht möglich. Die Papstwahl Leos X. (1513) scheidet als Anlaß schon deshalb aus, weil Isaacs Stück intavoliert (DTÖ XIV, 1, S. 161/162) bereits 1507 in Petruccis *Intabulatura de Lauto Libro II* erschien.

Wenn wir alle vier Strophen ins Auge fassen, so sehen wir, daß Isaac seine Musik zur ersten komponiert hat, ohne auf die folgenden besondere Rücksicht zu nehmen. Denn nur in der ersten Strophe hat der einleitende Elfsilbler die Zäsur nach der 7. Silbe:

Diese Zäsur hat Isaac melodisch berücksichtigt, indem er den ersten Teil des Verses ansteigen, den zweiten dagegen absteigen läßt. Keineswegs aber ist der weniger Silben enthaltende zweite Teil auch musikalisch kürzer als der erste. Durch ein Melisma auf „de——“ stellt Isaac völlige Symmetrie zwischen den beiden Vershälften her, die je 5 Takte umfassen. Diese Symmetrie wird vom Text nicht gefordert. Ist sie rein musikalischer Natur? Dies kann nur auf Grund der Beschaffenheit der einzelnen symmetrischen Glieder beantwortet werden. Daß melodisch so etwas wie Vorder- und Nachsatz zustandekommt, haben wir gesehen. In rhythmischer Hinsicht herrscht eine fast völlige Entsprechung zwischen den beiden Teilen. Am deutlichsten sieht man das an der Baß-Stimme:



Die Takte 16—19 korrespondieren in melodischer und rhythmischer Beziehung völlig mit den Takten 20—23; klanglich wird mit Takt 19 das dominantische c, mit Takt 23 die Tonika f erreicht. Ebenso vollkommen ist die Korrespondenz von Takt 24—27 zu 28—31, nur daß hier die klangliche Folge umgekehrt ist: Takt 27 schließt auf f, Takt 31 auf c, so daß in dieser Hinsicht noch eine echte Symmetrie der Takte 16—31 im Großen entsteht. Den ersten Vers der Volta (Takt 32—37) bringt Isaac in sechstaktiger Tripelbewegung, während der zweite Vers der Volta (Takt 38—43) in gerader Bewegung ebenfalls 6 Takte umfaßt, wenn man die Schlußlonga nicht auszählt, sondern als irrationale Fermate auffaßt. Die klangliche Korrespondenz auch dieser beiden Glieder ist dadurch gegeben, daß Takt 37 auf c, Takt 43 und damit das Ganze auf f schließt.

Der Umschlag in die Dreierbewegung ist nicht die erste Bewegungsänderung, schon in Takt 16 wird das Tempo gewissermaßen verdoppelt. Es handelt sich aber nicht um eine neue Geste, sondern um unterschiedliche Schrittarten.

Die oben gebrauchte Bezeichnung Volta soll nur auf die Herkunft der Gedichtform von der Ballata hindeuten (vgl. hierzu Ghisi: *Canti*, S. 34—36), nicht aber den Eindruck erwecken, daß die Ripresa des Anfangs am Schluß noch einmal wiederholt werden soll. Formal-musikalisch sind die *Canti carnascialeschi* dieser Stufe somit den sonstigen Florentiner Tanz- und Liebesliedern eng verwandt (vgl. die hier besprochenen Isaac-Stücke „Questo mostrarsi adirata di fore“ und „Fammi una gratia, amore“ S. 48—51). Das gebräuchliche Schema findet sich bei Ghisi (*Canti*, S. 105). Charakteristisch ist, daß in der Volta immer ein Tripeltaktabschnitt auftaucht.

Gerade im Vergleich mit den früher herangezogenen, formal ähnlichen Gesängen fällt die satztechnische Eigentümlichkeit des *Trionfo carnascialesco* auf. Das Prinzip Note gegen Note herrscht hier fast durchgehend, auf schnelle Zier- und Durchgangstöne ist so gut wie ganz verzichtet. Überhaupt hat der Satz etwas Simples bis zur Lässigkeit gegenüber den Regeln, wozu man die Oktavparallele zwischen Diskant und Contra in Takt 7 vergleichen möge. Typisch für den archaisierenden Charakter dieser Musik (Lorenzo knüpfte ja an alte Gepflogenheiten an) ist der Quintoktavklang mit Quint in der Oberstimme, wie er in Takt 10 auftritt.

Die choreographische Haltung ist am treffendsten als Aufzug zu bezeichnen. Nicht auf die Geste im darstellenden Sinn, sondern auf das gegliederte Schreiten und jeweilige Innehalten kommt es an. Dies kann im Gesamt, aber auch in Einzelgruppen vonstatten gehen. So finden wir im zweiten Teil des *Trionfo* die raumschaffende Paarigkeit und Zusammenfassung, die wir anhand von „A la chaza“ besprochen haben (vgl. S. 54 ff.). Dominierend aber ist der Eindruck einer durchgehenden Homogenität in Schritt und Zusammenklang. Der Text drückt dies durch das „*Venuti insieme*“ (Takt 38/39)

aus, eine bezeichnende Formulierung, die uns auch weiterhin im florentinischen Bereich begegnen wird.

Mit diesem kollektiven Zug haben wir ein charakteristisches Merkmal der *Canti carnascialeschi* berührt. Es ist bewundernswert, wie sich Isaac dieser Haltung anpaßt und uns in „*Ne più bella*“ wieder als ein Anderer als bisher begegnet. Lorenzo de' Medici selbst hat in einem Brief vom 25. Juni 1491 bezeugt, daß Isaac in verschiedenen Arten zu komponieren verstehe: „*Gravi e dolci et anchora ropte et artificiose*“ (Ghisi: *Canti*, S. 41). Bedenkt man überdies, daß Isaac nicht nur im italienischen, sondern ebenso im deutschen, französischen und wohl auch niederländischen Sprachraum beheimatet war und in allen diesen Sprachen komponiert hat, wobei wir das liturgische und humanistische (Poliziano) Latein noch nicht einmal erwähnt haben, so wird einem die ganze Weite dieses großen Musikers bewußt. Gerade diese Weite aber und sein synthetischer Charakter hindern Isaac daran, ein Musterbeispiel für die Besonderheiten der einzelnen nationalen Gattungen (deutsches Lied, italienischer Gesang, Chanson) abzugeben. Er hat die Besonderheiten in sich aufgenommen, aber er kehrt sie nicht heraus wie ein nur-nationaler Komponist.

Wie stark sich der andere bekannte flämische Komponist des mediceischen Florenz, Alexander Agricola, dem Geist der *Canti carnascialeschi* anzupassen verstand und wie weit er dabei seine nordische Eigenart bewahrte, läßt sich aus der einzeln erhaltenen Oberstimme seines *Canto de' facitori d'olio* „*Donne noi siam dell'olio facitori*“ (Ghisi: *Canti*, S. 48) kaum beurteilen.

Um ein Bild von den Karnevalsgeängen zur Zeit des Lorenzo Magrifico zu geben, wenden wir uns seinen eigenen *Canti carnascialeschi* zu. Es haben sich 11 gesicherte Gedichte dieser Gattung erhalten (Medici I, S. 139—162). Die Musik zu der *Canzona delle cicale* „*Donne, siam, come vedete*“ (Medici I, S. 157/58) ist uns in dem geistlichen Gewand der Laude „*Io son quel misero ingrato*“ in Petruccis 1. Laudenbuch überliefert⁶⁷. Ebenso in geistlichem Gewand ist uns eine andere Komposition erhalten, die für Lorenzos Karnevalsdichtung verwendet wurde. Es handelt sich um die Musik zu Lorenzos eigener Laude „*Quanto è grande la bellezza*“, die von Serafino Razzi (*Libro Primo delle Laudi Spirituali*, Venedig 1563) offenbar in ihrer originalen Gestalt des 15. Jahrhunderts überliefert worden ist (veröffentlicht bei Levi, S. 263). In den ersten gedruckten Textsammlungen von Lauden findet sich bei dem Text „*Quanto è grande la bellezza*“ die Anweisung: „*Cantasi come la canzona delle forese*“ (Levi, S. XXXI/XXXII). Razzi überliefert uns also die Musik zu Lorenzos „*Lasse, in questo carnasciale*“ (Medici I, S. 151/152), und mit diesem Text hat Ghisi (*Feste*, S. 5—8) den von Razzi überlieferten dreistimmigen anonymen Satz veröffentlicht.

⁶⁷ Vgl. das Incipit bei Jeppesen: *Laude*, S. LIX.

Es erhebt sich aber die Frage, ob dieser Satz nicht noch mit einem andern Karnevals-gesang Lorenzos in Verbindung zu bringen ist, und zwar mit seinem berühmtesten, ja mit dem vielleicht bekanntesten Gedicht des Quattrocento. Ich spreche von Lorenzos Canzona di Bacco oder Trionfo di Bacco ed Arianna „Quant'è bella giovinezza“. Schon Eugenia Levi fragt: „Data la consuetudine del secolo di comporre rime sacre e profane su una medesima melodia, non potrebbe darsi che avessimo qui quella che serviva anche ad accompagnare il bellissimo Trionfo di Bacco e Arianna?“ (S. XXXI). Ghisi (Canti, S. 94) schreibt, offenbar darauf Bezug nehmend: „Sembra poco probabile che su questa stessa lauda andasse anche il trionfo di Bacco ed Arianna del Magnifico, data la rassomiglianza fra i capoversi dei testi. Se ciò fosse stato sarebbe rimasto scritto in calce: ,cantasi come il trionfo di Arianna ecc.'.“

Es liegt aber nicht nur eine Ähnlichkeit der Anfangsverse vor. Stellen wir von dem geistlichen (Medici III, S. 127—129) und dem weltlichen Gedicht Lorenzos (Medici I, S. 153/54) jeweils Ripresa und erste Strophe nebeneinander:

Quanto è grande la bellezza
Di te, Vergin santa e pia!
Ciascun laudi te, Maria;
Ciascun canti in gran dolcezza.

Quant'è bella giovinezza
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia:
Di doman non c'è certezza.

Con la tua bellezza tanta
La Bellezza innamorasti.
O Bellezza eterna e santa,
Di Maria bella infiammastì!
Tu d'amor l'Amor legasti,
Vergin santa, dolce e pia.
Ciascun laudi te, Maria;
Ciascun canti in gran dolcezza.

Quest'è Bacco e Arianna,
Belli, e l'un dell'altro ardenti:
Perchè'l tempo fugge e inganna,
Sempre insieme stan contenti.
Queste ninfe ed altre genti
Sono allegre tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia:
Di doman non c'è certezza.

Augenfällige Entsprechungen sind folgende:

- 1) das demonstrative „Quant'è“,
- 2) Reim des ersten und vierten Verses auf -ezza,
- 3) Reim des zweiten und dritten Verses auf -ia, damit auch „Volta“ (zehnter Vers) auf -ia,
- 4) Silbenzahl der Verse
- 5) Form der Gedichte⁶⁸ (Ballata, Barzelletta).

⁶⁸ Außer der erwähnten Canzona delle Forese hat unter Lorenzos Karnevals-gesängen nur noch die Canzona de' Profumi „Siam galanti di Valenza“ (Medici I, S. 143/144), die allerdings Ghisi J. da Bientina zuschreibt (Canti, S. 95; Musik in Feste, S. 9—13), diese Form.

Man kann sich nicht vorstellen, daß Lorenzo, der schon bei der Konzeption der Gedichte — sowohl des Trionfo carnascialesco als auch der Laude — an Gesang dachte, für diese beiden Gebilde verschiedene Musik im Auge gehabt haben sollte. Denn ganz offensichtlich ist das eine Gedicht ein Kontrakt des andern, wahrscheinlich ist der Trionfo das ursprüngliche. Es ist für mich evident, daß „Quant'è bella giovinezza“ mit der gleichen Musik zu singen ist, wenn auch kein „cantasi come“ hierzu die ausdrückliche Legitimation erteilt. Ich versehe daher die Musik mit ihrem wahrscheinlich ursprünglichen weltlichen Text⁶⁹ [Beispiel 5]. Die Musik ist denkbar einfach: ein Satz quasi Note gegen Note, bei dem die Oberstimme die volksliedartige Melodie bringt, während die Unterstimmen begleiten. Die tonale Gliederung unterstreicht die formale des Gedichtes: die Ripresa steht in a, die eigentliche Stanza in G. Charakteristisch ist wieder das gleichmäßige Schreiten. Die jeweils gleiche Länge, welche die Verse auch in der Musik haben, läßt wie bei Isaac an symmetrische choreographische Vorstellungen denken. Die gleiche Länge (4 „Takte“) der Verse erleidet nur einmal eine Unterbrechung: der Vers „Di doman non c'è certezza“ umfaßt musikalisch 5 Takte (sogar etwas mehr, wenn man sich die Schlußlonga ausgezählt denkt). Aber diese Unregelmäßigkeit ist nur eine formale Hervorhebung des Schlusses.

Werfen wir einen Blick zurück auf Isaacs „Ne più bella di queste“, so haben wir zunächst zu bedenken, daß der Trionfo di Bacco ed Arianna, schon auf Grund der äußeren Tatsache seiner Dreistimmigkeit (vgl. die oben zitierte Stelle Lascas), als die ältere Komposition anzusehen ist, also eine frühere Stufe der mediceischen Karnevalsgesänge repräsentiert. Abgesehen davon aber wird durch einen Vergleich deutlich, wieviel Kunst Isaac selbst für eine so simple Gattung aufbringt. Allein die rhythmische Gestaltung zeigt das, wenn wir gegen die von Anfang bis Ende grundsätzlich durchgehende gleichmäßige Semibrevis-Bewegung des Trionfo di Bacco ed Arianna die verschiedenen symmetrischen Gruppen Isaacs stellen, aber auch wenn wir jeweils nur eine ins Auge fassen. Es genügt, an unser Beispiel von Seite 112 zu erinnern, das eine charakteristische und keineswegs leiernde Folge von Breven und Semibreven aufweist. Das gleiche Vermeiden starrer rhythmischer Schemata gilt aber auch für die andern, nicht von uns ausdrücklich zitierten Gruppen Isaacs.

⁶⁹ Im Gegensatz zu Ghisi benutze ich als primäre Quelle nicht Serafino Razzi, sondern das Ms. R. C. 395 des Fondo Rosso — Cassigoli der Biblioteca Nazionale von Florenz. In diesem Laudemanuskript, das laut Eintragung einem Fra Leone Forteguerri da Pistoia gehörte und das Datum 12. September 1522 trägt, finden sich die beiden Oberstimmen unserer Laude auf folio 5 verso und 6 recto (Vgl. Becherini: Biblioteca Nazionale, S. 148). Gegenüber Razzi ergibt sich im ersten Teil die in rhythmischer Hinsicht wohl überzeugendere Lesart. Die Unterstimme habe ich nach Razzi ergänzt.

Auf Grund eines solchen Vergleichs wirkt ein Stück in der Art des Trionfo di Bacco ed Arianna wie ein Naturgebilde, Isaacs Trionfo delle dee zeigt dagegen die Merkmale künstlerischer Gestaltung. Diese Unterscheidung darf aber nicht das Gemeinsame übersehen machen: den homogen schreitenden, aufzugsartigen Charakter, verbunden mit choreographisch-symmetrischen Vorstellungen. Als Gegenbeispiel vergleiche man den villotesken Satz „Vilana che sa tu far“ (Faksimile Sevilla, S. 25, auch in Petruccis Canti C von 1503/1504), der denselben Melodiekopf, wie ihn die Stanza des Lorenzo-Trionfo aufweist, imitatorisch durchführt. Bei gleichem volkstümlichen Material zeigt hier der Satz eine ganz andere Haltung. Die kollektive Bewegung der Karnevalsgesänge legt in Rhythmus und Satz Kontinuität nahe. Das macht diese Musik auch für Laudentexte so geeignet, wie wir das im Fall des Trionfo di Bacco ed Arianna gesehen haben. Eine solche Spiritualisierung von Karnevalsgesängen erfolgte bekanntlich vor allem in der auf den Tod Lorenzos (1492) folgenden Epoche, die von Savonarola bis zu seiner Verbrennung (1498) bestimmt wurde. Gerade Laudentexte von Savonarola selber wurden auf Melodien der damals verpönten Canti carnascialeschi gesungen. Eine Aufstellung der Lauden, die auf Musik von Karnevalsliedern gesungen wurden, hat Ghisi vorgenommen (Canti, S. 90—102; vgl. auch S. 110 den Canto degli Spazzacamini und seine Spiritualisierung „Jesu, Jesu“). Im Zusammenhang damit sei auch auf Ghisis Hinweis (Canti, S. 106) aufmerksam gemacht, daß sich die Coronae (Fermaten) am Schluß der einzelnen Verse (vgl. Beispiel 5) ebenso an den Zeilenenden der gleichzeitigen Lamentationen finden. Auch die Lamentationen haben jenen kollektiven und musikalisch-kontinuierlichen Zug, der sie sowohl den Lauden als auch den Canti carnascialeschi verwandt erscheinen läßt. Aus etwas späterer Zeit sei an das gleiche Phänomen im protestantischen Choral erinnert. Wie bei diesem sind die Coronae wohl mehr als Abschnittsverdeutlichung und weniger als lang ausgehaltene Fermaten im modernen Sinn aufzufassen.

Ebenfalls noch der ersten Periode der Canti carnascialeschi scheint der dreistimmige Canto de' coreggiai „Donne coregge forte et naturale“ (Ghisi: Canti, S. 49) anzugehören. Als Canto carnascialesco im eigentlichen Sinn, d. h. als Handwerker- und Bauergesang (Gesang der Riemer), betont er den kollektiven Zug besonders deutlich („Noi fummo in gioventù . . .“). Musikalisch wirkt er freier als der Trionfo di Bacco ed Arianna, unterscheidet sich jedoch von ihm nicht im Grundsätzlichen.

Musikalisch auf der Stufe des Isaacschen Trionfo steht der vierstimmige Trionfo del vaglio „Al vaglio, al vaglio“ (Ghisi: Canti, S. 62), der geschichtlich in die zweite, von Savonarola beherrschte Periode der Karnevalsgesänge gehört. Ihm liegt eine ähnliche strukturelle Idee zugrunde wie dem Isaac-

Trionfo, nur ist sie weniger konsequent durchgeführt und weniger zwingend verwirklicht.

Eine Übergangsstellung scheint der noch dreistimmige, aber schon vielgliedrigere Canto de' molinari „L'arte nostra è macinare“ (Ghisi: Canti, S. 112/113) einzunehmen, ebenso wie der dreistimmige Canto delle riveditore „Buona roba abbiám brigata“ (Masson, S. 7—11), dessen textliche Zuschreibung an Lorenzo de' Medici wohl unsicher ist. Allerdings macht dieses Stück einen älteren Eindruck als der Canto de' molinari⁷⁰. Es ist zwar schon vielgliedriger als der Trionfo di Bacco ed Arianna oder der Canto de' coreggiaí, ist jedoch noch in den einzelnen Teilen der kontinuierlich schreitenden Bewegung verpflichtet, die in späteren Karnevals gesängen, der allgemeinen Entwicklung folgend, aufgelockert wird. Dies zeigt gut eine Gegenüberstellung der beiden ersten Verse:

Buona roba ab-biam bri-gata Et fac-cianne gran der-ra-ta

mit den beiden ersten Versen des melodisch ähnlich anhebenden vierstimmigen Canto di Lancresine „Misericordie et Caritate“ (Masson, S. 84—88):

Miseri-cordie et cari-tate Alle pofer la-cre-si-ne

⁷⁰ Die merkwürdigen Klänge der Verse „Ma di bella roba et nuova“ (S. 8) und „Quando altrui poi ne fa pruova“ (S. 9) beruhen allerdings auf einem Fehler der Quelle oder der Übertragung. Die Stelle ist leicht zu korrigieren, wenn man in der Unterstimme die jeweils erste Semibrevis in eine Brevis und die vorletzte Brevis in eine Semibrevis verwandelt.

Die rhythmische Auflockerung bei „Alle pofer Lancresine“ im Canto di Lancresine erweist sich allerdings eher als pittoresk denn als selbständige Geste. Es handelt sich einfach um eine Verkürzung der Werte um die Hälfte, die in diesem Fall eine groteske Wirkung hervorbringen soll: die komische Begierde der deutschen Pilgerinnen⁷¹ im Gegensatz zu ihrer gerade vorher im Ton der Lamentationen vorgetragenen Bitte „Misericordie et caritate“. Diese groteske Beschleunigung hat ihr Korrelat in der Penetranz des monotonen Klangwechsels über den Tönen a und e des Basses. Man kann sich des Eindrucks kaum erwehren, daß hier an die Nachahmung von Instrumenten gedacht sei⁷², ebenso wie bei den entsprechenden Stellen „Dove assai fatiche afute“ (S. 85/86) und „Per ir Rome sian fenute“ (S. 86/87), die auch beide die gleiche Schlußklausel im Diskant bringen wie „Alle pofer Lancresine“. Diese ganze Stelle jedenfalls, d. h. die beiden ersten Verse zusammengenommen, sind eingebettet in die schreitende Bewegung. Sie beherrscht, wobei bisweilen der Rhythmus in der gleichen Weise verdoppelt wird, das ganze Stück, abgesehen von dem Einschub in ungerader Bewegung (S. 87). Im Text wird die harte Aussprache der Pilgerinnen „del paese basse Magne“ karikiert: „pofer“ für „povere“, afute“ für „avute“, „fenute“ für „venute“, „piofute“ für „piovute“, „difote“ für „divote“, „afer“ für „aver“ u. a. Auch Nachahmungen von Landsknechten waren in den Karnevalsgesängen dieser späteren Zeit recht häufig, allein 15 haben sich in den musikalischen Quellen erhalten (vgl. Ghisi: Canti, S. 219/220). Masson druckt davon 4 Gesänge ab (S. 89—106). Ihre Tendenz des Nachahmens, auch des lautlichen, aber auch ihr musikalischer Charakter im allgemeinen rücken alle diese Kompositionen in die Nähe Janequins. Auch zeitlich werden sie nicht weit von seiner Guerre entfernt sein, da ihre Texte wohl mit den Ereignissen der Jahre 1526/27 zusammenhängen, als die Landsknechte Karls V. gen Süden zogen und schließlich Rom plünderten (Sacco di Roma).

Wir stehen mit diesen Gesängen schon in der nachrepublikanischen Epoche der Canti carnascialeschi. Abgesehen von der etwas beweglicheren rhythmischen Haltung unterscheiden sich die Stücke des zweiten und dritten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts nicht grundsätzlich von den frühen Karnevals- gesängen. Allen ist der kollektive, schreitende und bisweilen etwas lamentose Zug gemeinsam. Das gilt auch für Gesänge, die politische Anspielungen enthalten. Hierzu gehört der Canto de' diavoli „Già fumo hor non siam più spirti beati“ mit dem Text von Machiavelli (Masson, S. 12—15) und der Carro oder Trionfo della morte „Dolor pianto e penitenza“ (Ghisi: Canti, S. 68), der 1511 die mediceische Restauration ankündigte und künstlerisch

⁷¹ Ghisi (Canti, S. 59) denkt bei dem Wort an das „Lang-Kreuz“ der Pilger.

⁷² Ganz ähnlich gebaut ist der Anfang des Canto di lanzi scoppiettieri „Tuf taf tuf taf“, vgl. Ghisi: Canti, S. 81.

von dem Maler Piero di Cosimo ausgestattet war, worüber Vasari berichtet⁷³. Mit einem kurzen Blick auf zwei andere Trionfi, die beide für die Florentiner Festlichkeiten zur Papstwahl Leos X. (1513) entstanden und die von dem Maler Jacopo da Pontormo ausgestattet wurden, beschließen wir unsere Übersicht. Die beiden Gesänge zeigen wiederum, wie stark innerhalb der Gattung der Canti carnascialeschi die durchgehende Tradition und Haltung ist.

Vasaris Vita di Jacopo da Pontormo (vgl. Ghisi: Canti, S. 72—77) entnehmen wir, daß im Karneval des Wahljahres 1513 zwei vornehme Florentiner Gesellschaften Trionfi veranstalteten. Die eine nannte sich Il Diamante und wurde von dem Bruder Leos, Giuliano de' Medici, angeführt, die andere hieß Il Broncone und hatte als Haupt Lorenzo, den Sohn des Pier de' Medici. Im Auftrag der Diamante-Compagnia entwarf der Humanist Andrea Dazzi einen Trionfo der drei Lebensalter, der aus drei Wagen bestand. Im ersten stand die allegorische Figur der Kindheit, im zweiten die des Mannesalters, im dritten die des Greisenalters. Die Wagen wurden gebaut von Raffaello delle Viuole, Carota, Andrea di Cosimo und Andrea del Sarto, die Gewänder waren hergestellt von Piero da Vinci, dem Vater Leonardos, und Bernardino di Giordano. Die Bemalung der Wagen oblag Pontormo. Sie erhielten die Devisen „Erimus“, „Sumus“ und „Fuimus“, in denen sich eindrucksvoll der kollektive Zug manifestiert. Der dazugehörige Gesang ist als vierstimmiger anonymer Trionfo dell'età dell'uomo mit dem Text „Volan gli anni e' mesi e l'ore“ von Antonio Alamanni überliefert (Ghisi: Feste, S. 34—38).

Dem barzellettenartigen Gedicht entspricht die Gliederung der Musik. Die 6 Verse der Ripresa sind in 2 und 4 aufgeteilt, wobei die beiden Verse des eröffnenden geradtaktigen Paares sich in ihrem Beginn rhythmisch entsprechen. Im Sinn choreographischer Symmetrie genauer ist die Entsprechung der Verse 3—6, denen allen das gleiche Tripeltaktschema (je 2 Takte) zugrundeliegt. Wie üblich schreiten die Piedi der Stanza im Tempus imperfectum diminutum. Die Musik zu Vers 7/8 ist die gleiche wie zu Vers 9/10. Den einzelnen Versen liegt Viertaktigkeit zugrunde, allerdings erhalten Vers 8 und 10 eine Schlußdehnung. Die ersten beiden Verse der Volta — und das ist typisch für die Karnevalsgesänge dieser Stufe — sind lediglich zweistimmig gesetzt. Die ganze Stelle ist aber der zweiten und vierten Stimme anvertraut, es werden nicht etwa Stimmpaare gegeneinander gestellt. Insofern ist auch der räumliche Eindruck hier gemindert. Die Klangverdünnung wirkt lediglich als Gegensatz zum vollstimmigen Abschluß der beiden letzten Verse

⁷³ Vgl. Ghisi: Canti, S. 66—69; Ambros IV, S. 262—264; Wolfgang Osthoff: Trombe sordine, A. f. Mw. 13, 1956, S. 86/87 und W. Osthoff: Monteverdistudien I, S. 61, Anm. 12.

der Volta. Die zweistimmigen Abschnitte dieser Gesänge unterbrechen aber oft die Bewegung, indem sie sich rhythmisch frei, man möchte sagen motettisch entfalten. Es ist, als ob der Wagen hielte und sich nach einer ausdrucksvollen Kadenz einiger seiner Insassen wieder in Bewegung setzte. Das wird dadurch unterstrichen, daß mit der Vollstimmigkeit zunächst die reguläre Viertaktigkeit wieder anhebt. Die vorübergehende Stimmenverminderung bleibt im Continuum der einen Bewegung. Sie bringt keine Gegenwendigkeit und damit auch keine individuelle Geste.

Vasari berichtet nun weiter, daß die Compagnia del Broncone diesen Aufzug noch überbieten wollte. Der von ihr beauftragte Jacopo Nardi entwarf sieben Triumphwagen, die ebenfalls von Pontormo angemalt wurden. Der erste Wagen mit Saturn und Janus stellte das Goldene Zeitalter dar, der zweite Wagen mit Numa Pompilius repräsentierte die Stiftung der Religion, der dritte mit Titus Manlius Torquatus stellte dessen Konsulat als eine Zeit der Tüchtigkeit, des Glückes und des Rechts im republikanischen Rom vor, der vierte Wagen trug den über Kleopatra triumphierenden Caesar, der fünfte den Weltherrscher und Dichterfreund Augustus, der sechste Wagen veranschaulichte die Gerechtigkeit unter Trajan. Der siebente Wagen aber zeigte die Wiedergeburt des Goldenen Zeitalters, verkörpert durch einen nackten und vergoldeten Knaben, „il quale rappresentava l'età dell'oro resurgente e la fine di quella del ferro, dalla quale egli usciva e rinasceva per la creazione di quel pontefice . . . Non tacerò che il putto dorato, il quale era un ragazzo di un fornaio, che per lo disagio che patì per guadagnare dieci scudi, poco appresso si morì.“ Der Trionfo stellte also die einzelnen Phasen Roms dar, von dem nun der Medici-Papst Besitz ergreift, um eine Renaissance des Goldenen Zeitalters einzuleiten. Aber erst der makabre Schluß des Berichtes, der Tod des in seinem Gold wohl fast erstickten Knaben, rundet das Bild von dieser Zeitstunde zu einem Ganzen.

Der zu diesem Aufzug gesungene Trionfo della compagnia del Broncone per la venuta di Papa Lione oder Canto dei sette trionfi del secol d'oro ist ebenfalls mit seiner Musik überliefert (Ghisi: Canti, S. 76). Dem vierstimmigen anonymen Gesang „Colui che dà le leggi alla natura“ liegt ein sich aus Elf- und Siebensilblern frei zusammensetzendes Gedicht von Jacopo Nardi zugrunde. Unabhängig von seinem Bau führt die Musik die für die Karnevalsgesänge jener Zeit typische Gliederung mit dem charakteristischen zweistimmigen Abschnitt und der häufigen Tripeltakteinleitung der Volta durch, die auch in diesem Gedicht als formaler Bestandteil sichtbar ist. In der Gesamtanlage erinnert das Stück an Isaacs „Ne più bella di queste“. Die choreographische Symmetrie aber, die Isaac scheinbar so selbstverständlich in konsequenter Weise verwirklicht hatte, ist bei dem Canto dei sette trionfi nur noch in Ansätzen vorhanden. Auch Isaac hat es ja mit Elf- und

Siebensilblern zu tun, löst aber das Problem der Verschiedenartigkeit dieser Verse musikalisch einleuchtend. Eine solche Lösung blieb dem anonymen Komponisten von „Colui che dà le leggi alla natura“ versagt. Seine Elfsilbler beanspruchen wechselnd 8, 7 und 6, seine Siebensilbler 4, 5 und 7 Takte. Trotzdem zeigt sich auch bei ihm das Bestreben, gewisse Symmetrien herzustellen. So trennt er, dem natürlich sich ergebenden „Komma“ folgend, von den sich reimenden Elfsilblern „Colui che dà le leggi alla natura“ und „E'l mal quant' Ei permette al mondo dura“ die jeweils letzten fünf Silben ab und vertont diese abgetrennten, sich reimenden Einheiten in jeweils 3 Takten. Das Glied „alla natura“ weist aber auch eine Beziehung zum Anfang seines Verses, d. h. auch zum Anfang des ganzen Gesanges auf. Es handelt sich um die schon mehrfach festgestellte Verkürzung des Rhythmus auf halbe Werte. In der reduzierten Form erscheint dieser schreitende Rhythmus — und das ist ein weiteres Mittel des Zusammenhalts — am Anfang des 3. (Ma del ben), 5. (Onde in), 6. (Contemplando) und 9. Verses (Et muta).

Die Verkümmern der choreographischen Struktur des Schreitens, die wir hier festzustellen glauben, hat vielleicht in dem besonderen Charakter dieser Trionfi seinen Grund. Denn die gleiche Verkümmern finden wir im Trionfo dell'età und im Trionfo della morte. Alle diese Trionfi wurden auf Carri ausgeführt. Es handelt sich also nicht um Musik für ein Schreiten, sondern um Musik für ein Fahren. Hierbei hat man sich wohl ein öfteres Innehalten der Bewegung vorzustellen, und damit dürften die relativ individuelle musikalisch-rhythmische Gestaltung der einzelnen Verse und die häufigen Fermaten zusammenhängen. Besonders charakteristisch ist in dieser Beziehung auch der Trionfo delle quattro complessioni (Ghisi: Feste, S. 29—33).

Die Carri verwirklichen Bewegung, aber nicht diejenige des Schreitens. Das Schreiten bestimmt die frühen Canti carnascialeschi. Wir haben es also in jedem Fall mit einem sich äußernden, leibhaften Element zu tun, aber mit einem kollektiven, von der sich die mehr individuelle Geste der Gesänge darstellender Haltung unterscheidet. Mit der Betonung der Bewegung im Sinne einer choreographischen Struktur und des Kollektiven als einer bestimmten menschlichen Einstellung bringen die Canti carnascialeschi gegenüber den andern Quattrocentogesängen, in denen sich viele Elemente mischen, eine gewisse Klärung von Einzelzügen, die für eine spätere Epoche (Madrigal) wichtig werden.

Eine Charakterisierung der allgemeinen Haltung der Canti carnascialeschi, wie sie im Vorhergehenden versucht wurde, ist für unser Thema wichtiger als eine Untersuchung ihres musikalischen Satzes im engeren Sinn. Dennoch mögen einige speziellere Bemerkungen das Bild runden helfen. Es ist ein

Merkmal der Melodik der *Canti carnascialeschi*, wie sie sich vor allem in der Oberstimme zeigt, daß Tonsprünge weitgehend vermieden werden, daß also Sekundfortschreitung der Normalfall ist. Darüber hinaus ist eine Tendenz der Melodien zu beobachten, Tonpaare zu bringen. Besonders ausgeprägt findet sich diese Tendenz am Anfang von „Buona roba abbiām brigata“ (hier Seite 118), aber auch in Beispiel [5] und „Misericordie“ (hier Seite 118), ferner in den beiden Pontormo-Trionfi und den anonymen dreistimmigen Sätzen Canto de' valenziani „Siam galanti di Valenza“ (Ghisi: Feste, S. 9—13) und Canto de' coreggiai „Donne coregge forte et naturale“ (Ghisi: Canti, S. 49). Diese Tonpaare stehen wohl in einem direkten Verhältnis zur allgemeinen Haltung der *Canti*, die wir als schreitend charakterisierten. Wie sich beim Gehen jeweils zwei Schritte entsprechen, so in der zu diesem Gehen gesungenen Musik gern zwei Töne auf gleicher Stufe.

Diese Tonwiederholungen und die erwähnte Vorliebe für Sekundfortschreitung, die fließende Linearität dieser Musik sind Zeugnis einer vokalen Konzeption. Ihrer Herkunft nach instrumentale Wendungen, besonders ostinate Bildungen, wie wir sie anhand von Isaacs Battaglia herausstellten, kommen in den *Canti carnascialeschi* so gut wie nicht vor. Wir haben es hier mit einer denkbar unkonstruktiven, uninstrumentalen, vokaler Vorstellung entspringenden Musik zu tun. Dies legt nahe, auch an eine oft rein vokale Ausführung zu denken. Über die Teilnahme von Instrumenten wird nur im Zusammenhang mit Piero di Cosimos Carro della morte berichtet. Bezeichnenderweise sind hier aber nicht Instrumente im allgemeinen, sondern als Vertreter einer bestimmten Gattung, der Begräbnismusik, und damit als Träger einer spezifischen, inhaltlich fixierten Klangvorstellung eingesetzt: gedämpfte Trompeten.

Typisch florentinisch sind die Kadenzen der einzelnen Abschnitte. Bevorzugt werden etwa bis 1512 die Klangfolgen VI⁶—V—I bzw. bVII—VIII—V—I (vgl. „Donne coregge“, „Dolor, pianto“, „L'arte nostra“, Ghisi: Canti, S. 49, 68 und 112/13; „Siam galanti“, Ghisi: Feste, S. 9—13; Halb- und Ganzschluß des Isaac-Trionfo, das Ende des Ritornells von Beispiel [5], den Schluß unseres „Buona roba“-Beispiels von Seite 118 und aus Ghisis Feste die Seiten 15 „cercando andiamo“, 18 „la terra abbiāmo“, 23 die letzten vier Takte, 30 „viventi“, 31 „gli elementi“, 32 „con diverse forme“ und 38 „amore“. Diese Kadenzen fanden wir schon in anderer florentinischer bzw. Florenznaher Musik des späten Quattrocento (vgl. unser mittleres Beispiel von Seite 28 sowie dasjenige von Seite 29, ferner Beispiel [2], Isaacs Battaglia, „Fammi una gratia“ und „Questo mostrarsi adirata di fore“). Demgegenüber bevorzugen z. B. die norditalienischen Frottolen schon sehr viel mehr die Kadenz IV—V—I, was mit ihrer stark instrumentalen Komponente zusammenhängen mag.

III. DIE OBERITALIENISCHE FROTTOLA IN TRAGÖDIE, ALLEGORIE UND EKLOGE

A. Die Frottola im textlichen Gewand des Canto Carnascialesco

Texte, die inhaltlich den zuvor besprochenen Florentiner Karnevalsge-
sängen beizuordnen sind, begegnen auch in jenen Büchern, mit denen zu Beginn
des 16. Jahrhunderts der Druck italienischer weltlicher Musik anhebt. Die
ersten und zentralen Publikationen dieser Art sind die 11 Bücher Frottole
(davon das 10. Buch verschollen), die Ottaviano Petrucci in den Jahren
1504 bis 1514 gedruckt hat. Petrucci verwendete den Sammelnamen „Frot-
tola“, obwohl seine Bücher nicht nur Frottolen im engeren Sinn bringen,
sondern eine Vielzahl von dichterisch-musikalischen Gattungen, wie dies
Petrucci ein einziges Mal, für das 4. Buch von 1505, auch im Titel ausge-
drückt hat: Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti. Et modo de cantar versi
latini e capituli. Libro IV. In Anlehnung an Petruccis Sprachgebrauch über-
nehmen wir im Folgenden den Sammelnamen Frottola, zumal „mehr als
die Hälfte der Kompositionen in Petruccis Büchern“ (Rubsamen in MGG 4,
Sp. 1021) aus Frottolen bzw. Barzelletten im eigentlichen Sinne der Gattung
besteht (über die Form dieser Gedichte vgl. hier S. 15/16).

Der Gebrauch eines Sammelnamens empfiehlt sich um so mehr, als sich
die von Petrucci in diesen Büchern gesammelten Gesänge ihrem musika-
lischen Charakter nach zu einer Gattung weltlicher Musik zusammenschließen,
die sich — ungeachtet der internen formalen Verschiedenheiten — als Gan-
zes deutlich abhebt sowohl von der handschriftlich überlieferten Musik des
Quattrocento als auch von den späteren Madrigalen. Natürlich handelt es
sich auch bei den Frottolen zum großen Teil noch um Musik des späten
Quattrocento, doch wir werden gewisse Eigentümlichkeiten feststellen, die
sie von der bisher betrachteten Florentiner Musik unterscheiden. Schon da
Petrucci bis zum Jahre 1509, d. h. bis zum 9. Buch der Frottole in Venedig
druckte, lag eine Bevorzugung der oberitalienischen Produktion nahe. Wir
werden auf den geographischen, politischen und soziologischen Hintergrund
der Frottolen später zu sprechen kommen.

Um einen ersten Begriff von der Eigenart der Frottolen zu geben, mit
denen wir uns im folgenden Hauptabschnitt unserer Untersuchungen zu
befassen haben, ziehen wir Kompositionen aus den Frottolenbüchern heran,
deren Text in den Zusammenhang der zuvor behandelten Stücke gehört.
Ghisi (Canti, S. 126—145) hat diejenigen Kompositionen aus den Frottolen

zusammengestellt, die in ihrem Text die Florentiner Karnevalsgesänge widerspiegeln. Formale Ähnlichkeit bis Identität liegt häufig vor, da die Frottola wie der vorherrschende Typ der Florentiner Lieder auf die Ballata zurückzuführen ist.

Eine echte Frottola, in Vers und Aufbau sehr ähnlich etwa Lorenzos „Quant'è bella giovinezza“, ist der Gesang „Son fortuna onnipotente“ des Filippo de Luprano, der in Petruccis 3. Buch (1505) erschienen ist (Neuausgaben in *Instituta et Monumenta* I, 1, S. 95/96, und — transponiert — in JP 31, 1924, Musikbeilage, S. 1). Ghisi (*Canti*, S. 126) bezeichnet das Stück glücklich als einen *Trionfo della Fortuna*. Erinnern wir uns nun der Haupteigenschaften, die wir den Florentiner Karnevalsgesängen zuerkannten: des kollektiven Zugs und des damit verbundenen homogen-schreitenden Charakters. Im Gegensatz zu dem oft ausgesprochenen, immer jedenfalls als Haltung vorhandenen „Noi siamo“ der *Canti carnascialeschi* finden wir in unserer Frottola ein singuläres „Son“, mit dem sich die Göttin Fortuna vorstellt. Dieses „Ich“ beherrscht die Haltung des ganzen Gesanges. Ihm gegenüber bleibt das in der eigentlichen Strophe auftretende weitere Personalpronomen „tu“ („Pero creder el ti bisogna / Esser ben sempre a cavallo“ und „Se tu prendi questo ballo / Serai grato a nostra gente“) abstrakt: „der“ Mensch im allgemeinen wird hier angeredet, ebenso wie das „nostra gente“ rhetorisch wirkt und allenfalls darauf hinweist, daß diese solistisch auftretende Göttin noch ein stummes Gefolge im Hintergrund hat. Wie steht es aber mit dem kollektiven Zug in der Musik, mit dem homogenen Verhältnis der Stimmen, das wir in den *Canti carnascialeschi* fanden? Wir stellen fest, daß die einzelnen Stimmen in der Frottola ein Eigenleben zumindest vortäuschen. Besonders deutlich wird das am Anfang des Stückes, der imitationsartig gehalten ist:

Musical score for "Son fortuna onnipotente" by Filippo de Luprano. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a four-part setting. The melody is in G major (one sharp) and common time (C). The lyrics are: "Son fortu - na omni - po - tente son re - gi - na al -". The music shows a homophonic texture with all voices moving in parallel motion, characteristic of the Frottola style.



Wir bemerken eine zunächst enge kanonische Führung zwischen Tenor und Cantus, die erst im vierten Takt in einen freieren Kontrapunkt übergeht. Diese beiden Stimmen wirken als primäres Gerüst des Satzes. Ihnen gegenüber hat schon die Baß-Stimme einen weniger ausgeprägten Charakter. Auch sie beteiligt sich zunächst an der kanonischen Imitation, ja ist streng genommen die vorderste der Stimmen. Aber schon im zweiten Takt muß sie gegenüber den andern Stimmen zurücktreten und darf aus satztechnischen Gründen (Vermeidung von Oktaven zwischen Cantus und Baß) ihr Motiv nicht zuende bringen, sondern muß eine Minima-Pause einschieben. Danach, im dritten Takt, versucht sie noch einmal, sich in den Kanon einzuschalten, aber im vierten Takt sieht sie sich endgültig auf ihre Rolle als Klangstütze verwiesen. Ab Takt 4 steht also der Stützbaß den kontrapunktisch geführten Cantus- und Tenor-Stimmen gegenüber. Noch aber haben wir die 2. Stimme, den Alt, nicht beschrieben. Er setzt als letzte Stimme in dem Kanonspiel ein, kommt aber über das „Son fortuna“-Motiv nicht hinaus, er wiederholt es zunächst in der höheren Oktave, setzt dann mit ihm noch einmal in der ursprünglichen Lage an, um sich dann in der Funktion einer ausgesprochenen Füllstimme zu verlieren. Aus dieser Beschreibung geht schon hervor, daß die Alt-Stimme nicht Textträger sein kann. Dies ist aber auch für die Baß-Stimme auszuschließen, wie durch das willkürliche Abbrechen des Motives in Takt 2 ersichtlich wird. Vom musikalischen Bau der Stimmen her gesehen können nur Cantus und Tenor den Text bringen. Es ist aber anzunehmen — das legt auch der Inhalt des Textes nahe —, daß nur die Oberstimme den Text vorzutragen hat, d. h. daß nur der Cantus gesungen wird. Die drei Unterstimmen sind als instrumental aufzufassen. Auf die Art dieser instrumentalen Unterstimmen werden wir noch zurückkommen.

Für den augenblicklichen Zusammenhang ist es zunächst wichtig festzuhalten, daß die Homogenität der Stimmen, wie wir sie an den Florentiner Karnevalsgesängen beobachten konnten, in der Frottola durchbrochen ist.

Die Oberstimme ist aus den übrigen Stimmen dadurch herausgehoben, daß sie allein den Text vorträgt. Baß und Alt weisen sich darüber hinaus durch ihre verkümmerte musikalische Form als Stimmen zweiten und dritten Ranges aus. In Wirklichkeit zerfällt nun dieser Satz aber nicht in drei oder vier Stimmteile, wie es nach obiger Beschreibung den Anschein haben könnte, sondern lediglich in zwei sich gegenüberstehende Teile: in die führende, texttragende Oberstimme und einen Komplex von tieferen Begleitstimmen, aus dem oft die Unterstimme als führender Klangträger herausragt. Jene beschriebene Imitationstechnik der Stimmen, wie sie sich am Anfang des Stückes äußert, erweist sich nicht nur im weiteren Verlauf ohne Durchhaltekraft, sondern ist schon am Anfang nicht mehr als die Auflockerung eines zusammengehörenden Komplexes, der gegenüber der Oberstimme die Funktion der Klangbasis auszuüben hat. Ich möchte dieses Phänomen des Frottolen-satzes, ohne es an dieser Stelle näher zu untersuchen, als Scheinpolyphonie bezeichnen.

Wir haben festgestellt, daß im Gegensatz zu dem kollektiven, homogenen Satz der Karnevalsgesänge im Frottolenatz eine individuelle Stimme dem Komplex der instrumentalen Begleitung gegenübersteht. Dieser Unterschied der Haltungen entspricht dem Unterschied der Texte. Die Karnevalsgesänge sind Ausdruck eines „Wir“, und wo in ihnen etwas Einzelnes gezeigt wird, so wird es „uns“ gezeigt. Die Frottolen sind Ausdruck eines „Ich“, und wo in ihnen ein „Wir“ oder „Ihr“ auftaucht, ist es Spiegelung oder Folie dieses „Ich“. Auch das oft angesprochene „Du“ — die Mehrzahl der Frottolen besteht aus Liebesgesängen — ist meist nur in der Phantasie des „Ich“, nicht aber real vorhanden. Wie es sich in der sogenannten Dialog-Frottola verhält, werden wir später untersuchen. Dem kollektiven Zug der Karnevals-gesänge und dem individualistischen Zug der Frottolen entspricht es, daß die Komponisten der ersten zumeist anonym geblieben sind, während die Autoren Petruccis in der Regel genannt und als Persönlichkeiten greifbar werden.

Auch wenn wir fragen, in wie weit wir das bei den Canti carnascialeschi feststellte, die ganze Struktur bestimmende Schreiten in unserer Trionfo-Frottola wiederfinden, gewahren wir die Verschiedenheit der beiden Gattungen. Dies wird besonders am Anfang der Frottola deutlich, wo Luprano den ersten Achtsilbler in seine Bestandteile „Son fortuna — onnipotente“ zerlegt und auf diese Weise neun Silben erhält, denen er ein viertöniges und ein fünftöniges Motiv zuordnet. So entsteht eine metrische Unregelmäßigkeit, die das Schreiten ausschließt. Zugleich aber ist etwas gewonnen, das den Karnevals-gesängen fremd war und das für die weitere Entwicklung der weltlichen Musik von großer Wichtigkeit werden sollte: eine ausdrucksvolle, individuelle Deklamation. Diese Deklamation hat auch musikalisch viel sorgfältiger, eben individueller zu artikulieren als der Florentiner Kollektivge-

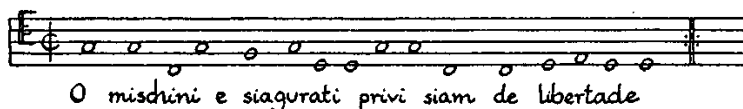
sang. So ergibt sich von selber für die Frottola ein etwas ruhigeres Tempo. Im musikalischen Satz wird das deutlich durch die vielen Semiminimen — auch in den Unterstimmen —, die als solche aufgenommen werden sollen. Der Schreitcharakter der Karnevalsgesänge ist in der Frottola also ebenso als einfach-sinnfällige metrische Gliederung wie als natürlich sich ergebendes Tempo aufgegeben zugunsten eines individuellen Sprechens und Singens. Daran ändert nichts, daß sich bei der Frottola im Großen öfter symmetrische Gruppierungen ergeben, ja sicherlich angestrebt worden sind. Sie mögen mit dem allgemeinen Charakter dieser Gesänge zusammenhängen, den Rubsamen als „gehobene Musik auf der Basis der Nachahmung volkstümlicher Lieder“ umschreibt (MGG 4, Sp. 1021). In dieser Art mag auch ein Gesang wie unsere Trionfo-Frottola zu verstehen sein. Die ursprünglich volkstümliche Art solcher Gesänge erscheint bei ihr stilisiert, in eine andere Gattung transponiert, die auch soziologisch ganz andere Voraussetzungen hat, worüber noch zu sprechen ist. Unsere Frottola ist ein artistisches Vortragsstück, das wir uns in geschlossenem Raum vorzustellen haben.

Sowohl den individuellen Zug als auch das Deklamieren finden wir auch in Frottolen, die in Nachahmung der Karnevalsgesänge das „Wir“ im Text betonen. So beginnt eine anonyme Frottola des 6. Petrucci-Buches (folio 38 verso — 39 recto) von 1506 mit den Versen:

O mischini e siagurati
Privi siam de libertade

(vgl. den ganzen Text bei Ghisi: *Canti*, S. 129/130).

Galeerensträflinge beklagen ihre Haft, und es ist anzunehmen, daß es sich bei der Frottola um die stilisierte Nachahmung eines Karnevalsauzuges handelt, um so mehr, als das unveränderte Karnevalslied der Frottola im Baß zugrundezuliegen scheint. Dieser Baß bewegt sich gleichmäßig in Semibreven (von wenigen Breven unterbrochen), bewahrt also durchaus den schreitenden Charakter der *Canti carnascialeschi*, was der Anfang veranschaulichen möge:



Über diesem Baß entfaltet sich nun ein vielfältig gebrochenes, scheinpolyphones Spiel der Oberstimmen, von denen allenfalls der Sopran auch gesungen worden ist (der Text ist auch ihm, aber im Gegensatz zur sonstigen Praxis nicht ganz unterlegt). Der Schluß des Stückes, wahrscheinlich in Tripelbewegung aufzufassen, ist von Ghisi (*Canti*, S. 130) abgedruckt worden.

Auch dieses Beispiel veranschaulicht also das individuelle Sichherausheben einer melodietragenden Stimme aus den instrumental geführten anderen Stimmen und das Verschleiern der Klangbewegung und des Gangs: hier des zugrundeliegenden Schreitens.

Das sorgfältige Deklamieren läßt sich an einer anderen Karnevalsrottola beobachten, der ebenfalls ein klar erkennbares „naives“ Schema zugrundeliegt: an Bartolomeo Tromboncinos „Fate ben gente cortese / A ste povere peregrine“, der Stilisierung eines Pilgerinnengesanges in der Art des Textes „Misericordie et caritate“ (vgl. hier S. 118). Sie findet sich in Petruccis 8. Frottolenbuch (folio 39 verso — 40 recto) von 1507¹. Zugrunde liegt hier ein Tanzrhythmus, der auch in den Canti carnascialeschi häufig begegnet, wofür ich den Tripelabschluß des Canto di lanzi allegri „Per chazar maninconia“ (Masson, S. 89—91) im Diskant zitiere:



Dieser Rhythmus ist in Tromboncinos Rottola weitgehend durchhörbar, man kann das Stück aber — und das ist für unsern Zusammenhang wichtig — nicht durchweg in dieser Art interpretieren. In unserer Übertragung ist der latente Dreierrhythmus — soweit er angebracht erscheint — durch gepunktete Gliederungsstriche in der Baß-Stimme gekennzeichnet [Beispiel 6]. An diesem Stück ist nicht nur bezeichnend, daß der latente Dreierrhythmus nicht durchweg festgehalten wird, sondern daß auch an den Stellen, wo er sich vom Baß aus gesehen zwanglos ergibt, in der Singstimme ohne Schwierigkeit auch das gerade Metrum zu vertreten ist. Wie man es auch sieht, das „natürliche“, gegebene Schema, d. h. das tänzerisch-musikalische Metrum bleibt im Hintergrund, entscheidend ist die sinnvoll akzentuierende, aber metrumfreie Deklamation der Singstimme (daß auch hier nur die Oberstimme als Textträger gedacht ist, scheint mir aus dem Unterschied ihrer Faktur zu derjenigen der Unterstimme hervorzugehen). Daß die Deklamation der einzelnen Verse zum Modell erstarrt, liegt an der Schematik der Frottolenkomposition im allgemeinen, die am liebsten mit wenigen, sich bis zur Identität entsprechenden musikalischen Gliedern auszukommen versucht. So entsprechen sich hier völlig, d. h. rhythmisch und melodisch, die Verse „A ste povere peregrine“ und „Che venute sian tapine“. Solche Entsprechungen werden von den Frottolenkomponisten besonders für die Komposition

¹ Auch in den Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto libro secundo Francisci Bossinensis, Fossombrone, Petrucci, 1511, fol. 27 recto — verso.

von sich reimenden Versen benutzt, wie das auch hier der Fall ist. Übrigens ist auch der Abschluß der Frottola, dessen Textierung — wenn überhaupt intendiert — nicht sicher ist, lediglich Wiederholung des Gliedes „Da lontan nostro paese“. Die Frottola besteht somit nur aus drei musikalischen Gliedern. Mit diesem Material hat aber nicht nur die Ripresa, sondern auch die eigentliche, in diesem Fall achtzeilige Strophe auszukommen. Wie dies geschieht, werden wir anhand des zu besprechenden Tragödiengesanges sehen.

Es ist hier nicht der Ort, das Weiterwirken jenes latenten Dreierhythmus in Verbindung mit Deklamationsmodellen zu verfolgen. Im Verlauf des 16. Jahrhunderts und im frühen 17. scheint bisweilen mehr der tänzerische Rhythmus, ein andermal mehr die zu Modellen geronnene Deklamation vorzuherrschen. Gesänge dieser Art finden wir jedenfalls sowohl bei den von dem Metriker Baif angeregten Franzosen als auch in den *Scherzi musicali* Monteverdis und bei seinen Zeitgenossen (vgl. hier Seite 22, Anm. 10). Möglicherweise gehen beide Spielarten auf die Frottolen zurück, innerhalb derer der Typ mit Rhythmen dieser Art laut Einstein (S. 81) „has a hundred variations“. Knud Jeppesen hat eine eindrucksvolle Reihe von Frottolenanfängen dieses Types zusammengestellt (Laude, S. XXXI/XXXII).

Auch wo die Frottola das Schreiten der *Canti carnascialeschi* nachahmt, kann sie ihren individualisierten Charakter nicht verleugnen. Als Beispiel zitiere ich aus Petruccis 9. Buch (1509) Tromboncinos „Nui siam tutti amartelati“ (folio 17 verso — 18 recto), dessen Text der Haltung der Karnevalsauzüge nachempfunden ist [Beispiel 7]. Zugrunde liegt hier, oder besser nachgeahmt, stilisiert wird das Schreiten der Aufzüge, nahegelegt durch das „Nui siam tutti“. So ergeben sich fast natürlich in der Mehrzahl Viertaktgruppierungen. Diese Haltung biegt Tromboncino aber ganz ins Persönliche um. Innerhalb der Viertaktgruppe herrscht individuelle Deklamation, deren sensibler Ausdruck den samtenen Untergrund der Instrumente nötig hat, um sich ganz zu entfalten. So ergibt sich auch hier ein langsames Tempo als in entsprechenden Karnevalsauzügen. Dieses relativ langsame Tempo korrespondiert zu dem in den meisten Frottolen herrschenden melancholischen Ton. Die Melancholie manifestiert sich schon in der Wahl der Tonarten, die nach Moll tendieren, im Gegensatz etwa zur Florentiner Musik, die Tonarten mit Dur-Charakter, sehr oft F-Jonisch, bevorzugt. Auch von dieser Seite sehen wir in den Frottolen Ausdruck des Ich, das in seiner Vereinzelung zur Klage neigt. Das Einfangen des individuellen Seelenausdrucks ist der Beitrag, den die Frottola zur Entstehung der darstellenden Musik geleistet hat.

B. Der Intermediengesang in der Tragödie „Filostrato e Panfila“ von Antonio Cammelli detto il Pistoia (Mantua oder Ferrara 1499)

Das volkssprachliche Theater des Quattrocento, die *Sacra Rappresentazione*, hatte im republikanischen Florenz seinen hauptsächlichlichen Nährboden gefunden. Schon Polizianos „Orfeo“ aber, der im Äußeren noch die *Sacra Rappresentazione* nachahmte, aber sich innerlich — dem Gehalt und der Gesinnung nach — von ihr bereits gelöst und das italienische Theater in den weltlichen Bereich überführt hatte, entstand nicht für Florenz, sondern für eines der neuen dramatischen Zentren Norditaliens: für Mantua. Ferrara, Mantua, daneben Urbino sind in erster Linie als Pflegestätte des Theaters um die Jahrhundertwende zu nennen. Es sind die gleichen kleinen Fürstenhöfe, an denen die Frottola blühte. So nimmt es nicht wunder, daß die Frottola als Theatermusik Verwendung fand. Beide parallelen Phänomene, die neue Dramatik um 1500 und die Frottola, haben den gemeinsamen Zug, daß sie gegenüber der ungesonderten Vielfalt des Quattrocento eine Klärung der Gattungen heraufführen. Das Theater paßt sich der antiken Dreiteilung Tragödie — Komödie — Satire (Ekloge, Pastorale) an, die Frottola hat eine Tendenz zur Normierung des musikalischen Satzes, wie wir bereits anzudeuten versuchten. Auch die musikalischen Einlagen in die Theaterstücke haben einen eindeutigeren Charakter als in der *Sacra Rappresentazione* des 15. Jahrhunderts. Man greift nun nie mehr auf bereits vorhandene volkstümliche Musik zurück, es begegnet auch nicht die Anweisung „cantasi come“, sondern immer entsteht die hier verwendete Musik für den besonderen Anlaß, und wahrscheinlich ist sie auch mit ihm in den meisten Fällen wieder der Vergessenheit anheimgefallen. Nur wenige Glücksfälle erlauben es bisher, Theatermusik als solche zu identifizieren. Allerdings kann man aus dem Charakter auch einiger unidentifizierter Frottolentexte auf Verwendung im Theater schließen, und wir werden solche Fälle mit heranziehen. Auch die Stellung und Funktion der Musikeinlagen wird gegenüber der *Sacra Rappresentazione* eindeutiger, worauf wir anhand des ersten Beispiels hinweisen werden.

Es ist kein Zufall, daß diese Klärung der Gattungen und Funktionen sowohl im Dramatischen als auch im Musikalischen sich an den erwähnten Residenzen vollzog. Die Überschaubarkeit eines energisch betreuten maecenatischen kleinen Fürstenhofes förderte die Normierung und Kontinuität der Gattungen. Ebenso ist die humanistische, klassizistische, gelehrte Haltung des Dramas um 1500, die wir anhand der Beispiele beleuchten werden, aus der Struktur jener musisch-aristokratischen Zentren zu erklären. Hier werden aber auch die Grenzen sichtbar. Auch in Florenz waren Humanismus und Gelehrsamkeit wirksam, und tiefer und fruchtbarer als andernorts in Italien,

aber als Gegenkraft war immer der volkhafte Boden mächtig, auf dem sich jegliche Manifestation Florentiner Geistes abspielte. Diesen Boden hat das Drama um 1500 zugunsten einer rein artifiziellen Faktur verlassen. Auch in der Frottolenmusik ist das volkhafte Element, wie wir gesehen haben, nur noch als Spiegelung existent. Das „Wir“ ist zugunsten des „Ich“ aufgegeben, wie gezeigt wurde.

Daß wir sowohl für das Theater als auch für die Frottola vor allem die genannten Städte heranzuziehen haben, ist durch dynastische Zusammenhänge bedingt. Zentrum der dramatischen Entwicklung ist Ferrara mit dem Herzog Ercole I. d'Este (1431—1505). Seine Tochter Isabella (1474—1539) kam als Gattin des Markgrafen Francesco II. Gonzaga (1446—1519) — für dessen Onkel, den Kardinal Francesco Gonzaga, Poliziano seinen „Orfeo“ geschrieben hatte — 1490 nach Mantua, wo sie zur Hauptförderin der Dichter und Frottolenkomponisten wurde. Francescos Schwester Elisabetta (1471—1526) war mit Guidobaldo Montefeltre (1472—1508), dem Herzog von Urbino, verheiratet. An ihrem sogenannten Musenhof wirkte unter anderen Baldessar Castiglione, der dort das Modell für seinen „Cortegiano“ fand. Isabellas Schwester Beatrice (1475—1497) war in Mailand mit Herzog Lodovico il Moro (1451—1508) verheiratet. Auch Mailand vor dem Sturz des Moro gehört am Rande in unsern Zusammenhang. Die Frottolenkomponisten entstammten hauptsächlich Venetien, dem kulturellen „Hinterland“ von Ferrara und Mantua. So waren Bartolomeo Tromboncino, Marchetto Cara, Giovanni Broccho, Pelegrino Cesena, Michele Pesenti, Antonio Rossetto, Giorgio della Porta Veroneser, Francesco Ana stammte aus Venedig und der besonders als Drucker hervorgetretene Andrea Antico aus Montona; Onofrio Antenoreo, Nicolo Pifaro und Antonio Stringario waren aus Padua, Filippo de Luprano kam vermutlich aus dem venezianischen Lovrana, Antonio Capreolo aus Brescia (Instituta et Monumenta I, 1, S. LXI; MGG 4, Sp. 1019/1020; MGG 8, Sp. 1325).

Das früheste hier in Betracht kommende Theaterstück in italienischer Sprache, zu dem wir ein Musikstück identifizieren konnten, ist die Tragödie „Filostrato e Panfila“ von Antonio Cammelli detto il Pistoia (1440—1502). Dieses Stück, auch bekannt unter dem Titel „Demetrio re di Tebe“, ist im Jahre 1508 in Venedig gedruckt worden² und liegt im Neudruck vor (Rime, S. 279—351). Aus einem Brief Cammellis vom 18. Juni 1499 aus Mantua (Rime, S. XLVI/XLVII) an die Markgräfin Isabella d'Este erfahren wir, daß die Tragödie in der Fastenzeit des gleichen Jahres aufgeführt wurde: „Mando questo libretto della Tragedia nominata Pamphila, la quale presentai la quaresima passata . . .“ In dem Brief, der die Markgräfin auf ihrem

² Rime edite ed inedite di Antonio Cammelli detto il Pistoia per cura di A. Cappelli e S. Ferrari, Livorno 1884, S. XVI.

Landsitz Sachetta erreichen sollte, heißt es weiter: „Questa basti per legghierla tal volta la Excell.^{ia} vostra in villa per fuggire, o per il troppo caldo o per le noiose pioggie, lo otio . . .“ Aus dem „legghierla tal volta“ ist wohl zu schließen, daß die Aufführung, von der Cammelli spricht, in Mantua stattgefunden hat, jedenfalls im Beisein von Isabella. Jan Lauts³ setzt die Aufführung dagegen in Ferrara an. Hierfür spräche die Widmung der Tragödie „Allo Ill.^{mo} et Excell.^{mo} Duca Ercole de Ferrara“ (Rime, S. 281). In den Kreis der dramatischen Versuche in Ferrara, die Ercole I. derart förderte, daß Battista Guarino dichten durfte: „Carmina te dicent scenam instaurasse poetis“ (MGG 4, Sp. 57), würde das Stück jedenfalls gut passen. Im übrigen ist die Frage Mantua oder Ferrara auf Grund der ohnehin engen Zusammengehörigkeit der beiden Höfe nicht von Belang. Cappelli (Rime, S. XXVIII) nimmt an, daß Ercole für unsere Tragödie Cammelli jene 600 Lire in Aussicht stellte, die ihm dann vorenthalten wurden, wie der Dichter in seinem Sonett „Morì la fede insieme con l'amore“ klagt (Rime, S. 74). Wenn dieser Zusammenhang besteht, müßte Cammelli die Tragödie schon vor 1487 geschrieben haben, als ihn Ercole zum „capitano alla porta di Santa Croce“ in Reggio/Emilia ernannte (Rime, S. XXIX). Als Anspielung auf die Tragödie faßt Cappelli auch das „studio mio in compiacerti del poco della mia virtù nel passato“ in einem Brief Cammellis aus Reggio vom 1. Januar 1498 an Ercole auf.

Den Stoff für seine Tragödie entnahm Cammelli der ersten Novelle des vierten Tages aus Boccaccios Decamerone, und schon damit dokumentiert sich eine Wende des italienischen Theaters gegenüber dem Quattrocento. Der humanistisch-renaissancenhafte Zug zeigt sich besonders im Prolog, der sich mit den Worten

Io son di quel Morale
El spirto, a cui el corpo fê Nerone
Morire innanzi il corso naturale

als Geist des Seneca zu erkennen gibt. Das ist natürlich eine Berufung auf den damals fast allein sichtbaren und auf Grund seiner lateinischen Sprache kennbaren Vertreter der antiken Tragödie. Es ist hier nicht der Ort, auf das primitive Schauerstück als solches einzugehen. Wie sehr es noch der epischen Haltung verhaftet ist, zeigen seine durchgehenden Terzinen.

Formal fällt allerdings eine Neuerung gegenüber dem Theater des Quattrocento ins Auge, welche die klassizistische Tendenz verrät: die Einteilung in fünf Akte (auch Polizianos „Orfeo“ wurde ja von dem Ferrareser Dichter Antonio Tebaldeo zu einem fünftaktigen Drama umgearbeitet und in dieser Form 1491 in Mantua aufgeführt). Diese Einteilung in fünf Akte wird

³ Jan Lauts: Isabella d'Este, Hamburg 1952, S. 216.

für die Musik besonders wichtig dadurch, daß sie ihr im Gegensatz zum Theater des Quattrocento einen festen Platz und eine klare Funktion zuweist. Musik erscheint nun fast ausschließlich als Intermedium zwischen den Akten, bisweilen auch als Prolog oder Schlußgesang. Diese Intermedien sind kleine Aufzüge oder Szenen, die nichts mit der Handlung des Dramas zu tun haben oder nur ganz lose auf sie Bezug nehmen. Im Gegensatz zum Theater des späteren 16. Jahrhunderts halten sich die Intermedien der Stücke der hier behandelten Zeit noch in bescheidenen Grenzen.

Die Intermedien zwischen den Akten von „Filostrato e Panfila“ sind nicht in den sonst durchgehenden Terzinen geschrieben, sondern geben sich schon durch ihre Frottola-Form als Musikeinlagen zu erkennen. Es herrscht in allen Intermedien ein bestimmter Typ — „trochäischer“ Achtsilbler, vierzeilige Ripresa, sechszeilige Strophe —, so daß man erwägen könnte, ob die zum 2. Intermedium überlieferte Musik eventuell allen vier Intermedien zuzuordnen sei.

Um einen Begriff von den Intermedien zu geben, nenne ich die auftretenden Personen: nach dem 1. Akt (S. 294/295) Amor mit Chor (Aufzählung der Heldentaten Amors, zum Schluß Anspielung auf das Liebespaar Filostrato und Panfila und Anrede des Publikums „State pur secreti, ananti“), nach dem 2. Akt (S. 309/310) vier Sirenen (Betrachtung über die Fortuna, zum Schluß Anspielung auf die Handlung), nach dem 3. Akt (S. 321/322) die drei Parzen (Betrachtung über Leben und Tod), nach dem 4. Akt (S. 333/334) die Parze Atropos mit Chor (Betrachtung über die gerechten Folgen jeder Tat, Bezug auf die Handlung, zum Schluß Ermahnung der Zuschauer „Giovanetti, or vi guardate. / Siavi esempio l'altrui male / A voi, donne innamorate“). Zwischen 3. und 4. Intermedium besteht also ein gewisser Zusammenhang. Dies ist in der Intermedienpraxis des italienischen Theaters dieser Zeit aber nicht die Regel.

Uns beschäftigt hier das 2. Intermedium der vier Sirenen:

Porta ognun del nascimento
Quaggiù in terra vita e morte;
Varia in terra nostra sorte
Come el mar varia per vento.

Muta ognor fortuna stato,
Come ha il ciel moto diverso;
Se talor fa un uom beato,
Opra il ciel presto il converso:
Ché qualunque ha il cielo avverso
Mai fortuna el fa contento.

Porta ognun usw.

Bis zu dieser Stelle ist der Text auch in der musikalischen Quelle enthalten. In der Tragödie folgen noch drei weitere Strophen.

Es erhebt sich die Frage, inwieweit dieser Text in den Mund von vier Sirenen paßt. Schon die Ripresa, in der es um Leben und Tod von „jeder-mann“, um „nostra sorte“, d. h. um das Geschick des Menschen geht, läßt sich schwer als Bekundung der Sirenen vorstellen. Auch die dritte Strophe gebraucht das „noi“ in diesem Sinne. Ziehen wir nun die andern Intermedien heran, so bemerken wir eine ähnliche Schwierigkeit auch im 3. Intermedium der drei Parzen. Das „Noi andiam per non venire“ der Ripresa ist auch hier auf die Menschen in ihrer Sterblichkeit bezogen. Die folgenden Strophen sind in Bezug auf den Sprechenden neutral gehalten. Die letzte Strophe dagegen heißt:

Cruda parca, vien pur via.
O amor fallace e rio,
Non ho più tòcca in balía;
Vòto resta l'aspo mio.
Segui, parca, el tuo desio;
Tu, Atropos, l'impeto e l'ire.

Ciascun nasce per morire.

Es ist hier ganz eindeutig, daß nicht alle drei Parzen auf einmal singen, sondern nur eine, die ihre Schwester Atropos anredet und ermächtigt, das Ende der Tragödie herbeizuführen. Damit ist dann der Zusammenhang zum 4. Intermedium hergestellt, das man sich ohne Schwierigkeit von Atropos und dem Chor gesungen vorstellen kann. Ganz eindeutig als Dialog, auf Amor und den Chor verteilt, ist das 1. Intermedium angelegt.

Während also 1. und 4. Intermedium von den in der jeweiligen Überschrift genannten Personen gesungen werden, ist für das 3. und besonders für das 2. Intermedium zu erwägen, ob Darstellung und Gesang getrennt ausgeführt wurden. Man könnte sich ein stummes Auftreten der Sirenen und Parzen vorstellen, sei es als „stehendes Bild“, sei es als Pantomime, die für die Zeit bezeugt ist, wozu eine Musik hinter oder neben der Szene erklingen ist. Eine solche Musik aber ist in der Besetzung nicht gebunden. Es ist daher durchaus erklärlich, daß wir das 2. Intermedium musikalisch in einer Form vorfinden, die Ensemblegesang ausschließt.

Der Gesang „Porta ognun al nascimento“ erscheint anonym in Petruccis 9. Frottolebuch (Editions-Teil Nr. V), das mit dem Impressum „M. D. VIII. Die XXII Ianuarii“ erschienen ist (vgl. das Faksimile in MGG 4, Sp. 1029/1030). Diese Datierung ist aber im venezianischen Stil zu verstehen, so daß es sich in Wirklichkeit um den 22. Januar 1509 handelt. Auf Grund dieser Quellenlage wäre es immerhin möglich, daß der Gesang nach dem Erschei-

nen der Druckausgabe der Tragödie im Jahre 1508 komponiert worden ist. Ich halte das aus zwei Gründen für unwahrscheinlich. Erstens hätte Petrucci wohl, wenn der Satz so neu gewesen wäre, den Namen des Komponisten gewußt und angegeben. Zweitens hätte sich der Komponist, wenn er auf Grund des venezianischen Druckes von 1508 gearbeitet hätte, wohl an dessen Wortlaut gehalten. Petrucci weicht aber sowohl mit „Porta ognun *al* nascimento“ als auch mit „Varia el ciel e nostra sorte“ und mit der Angabe des Refrains, worauf wir zu sprechen kommen, von dem venezianischen Druck ab. So dürfte dem Komponisten eine ältere Version des Textes als Vorlage gedient haben (handschriftliche Quellen der Tragödie sind nicht bekannt). Wir dürfen daher annehmen, daß wir es bei Petruccis Frottola mit der Musik zu tun haben, die 1499 sei es in Mantua, sei es in Ferrara zur Aufführung der Tragödie erklingen ist.

Dies liegt um so näher, als beide möglichen Aufführungsplätze identisch mit den Frottolenzentren sind. Über den Komponisten des Gesanges können wir keine Mutmaßungen anstellen⁴. Es bleibe aber nicht unerwähnt, daß laut MGG 4, Sp. 57, seit 1500 an der Ferrareser Kirche S. Francesco ein Benedetto Camelli aus Pistoia als Vorsteher der Sänger wirkte und danach auch dessen Bruder Tommaso als Musiker in Ferrara nachweisbar ist. Ohne Frage gehören diese beiden Musiker der gleichen Familie an wie unser Dichter Antonio Cammelli detto il Pistoia. Die Vermutung, daß einer von ihnen unseren Gesang komponiert haben könnte, ist daher nicht ganz von der Hand zu weisen.

Die von Petrucci abgedruckte Frottola bringt in der Oberstimme den Text der Ripresa und die Wiederholung von deren beiden ersten Versen. Es folgt ein textloses, wohl rein instrumentales Nachspiel. Nach der Ripresa hat Petrucci noch den Text der ersten Strophe abgedruckt und als Textmarke des ihr folgenden Refrains: Porta ognun. Der Tragödiendruck bringt dagegen als Refrain: Come el mar varia pel vento. Dem Tragödiendruck zufolge wäre also nur der letzte Vers der Ripresa zu wiederholen. Eine solche Praxis ist mir aber aus der Frottolenliteratur nicht bekannt. Ich möchte daher annehmen, daß die Refrainangabe in dem Tragödiendruck darauf beruht, daß der Drucker mit der musikalischen Ausführung derartiger Frottolen nicht vertraut war. Daß die Petrucci-Ausgabe auch in diesem Punkt von dem Tragödiendruck abweicht, scheint mir einen deutlichen Hinweis auf ihre Unabhängigkeit von der kurz zuvor erfolgten Ausgabe des Stückes zu geben.

Als Refrain nach den einzelnen Strophen sind also genau so wie bei der Musik der Ripresa die beiden ersten Verse der Ripresa zu benutzen. Für Strophe + Refrain ergäbe sich also jeweils ein achtzeiliges Gebilde. Daß dies

⁴ Alfred Einstein (Vogel 2, S. 614) hält eine Zuschreibung an Tromboncino aus mir unbekannten Gründen für erwägenswert.

tatsächlich gemeint ist, zeigt auch der Tragödiendruck an, der für den Schluß, bei dem offensichtlich der Refrain wegfallen soll, eine Einheit von acht Versen bringt:

Ecco che or l'arbitrio s'opra
 Nei due mesti e infausti amanti;
 Perchè il padre incauto adopra,
 Sopra lor verranno i pianti.
 Però alcun mai non si vanti
 Quaggiù in terra esser felice;
 Perchè il ciel lieto e infelice
 Se dimostra in un momento.

Offenbar hat der Drucker der Tragödienausgabe so viel vom Bau der Frottola verstanden, daß er als Beginn des Refrains einen Vers angab, der auf den letzten Vers der Volta reimt. Die Schlußwörter des letzten (zweiten) Volta-Verses enden in allen Strophen dieser Frottola auf -ento (contento, movimento und lento). Diesem Reimzwang des Refrains entspricht aber genauso der wohl richtige Anschluß: Porta ognun al nascimento. Die Korrespondenz von musikalischen und poetischen Teilen sähe demnach folgendermaßen aus:

Gedichtgliederung:	Reimschema:	Musik:
Ripresa	a	A (Takt 1—6)
	b	B (Takt 7—12)
	b	C (Takt 13—17)
	a	D (Takt 18—22)
	(Wiederholung der beiden ersten Verse = Refrain:)	
	a	A (Takt 23—28)
	b	B (Takt 29—33)
Strophe + Refrain	(Nachspiel)	E (Takt 34—40)
	mutazione (piedi)	c A
		d B
		c A
		d B
	volta	d C
		a D
	Refrain	a A
		b B
	Nachspiel E	

Zu den Versen c—d—c—d ist also die erste musikalische Einheit A—B zu wiederholen, wie ja auch das Wiederholungszeichen Petruccis angibt, das der Praxis der Zeit entsprechend nur für die Strophen gemeint ist. (Wenn auch ein Teil *nach* dem Wiederholungszeichen wiederholt werden sollte, müßte das Ende dieses Teils durch einen senkrechten, das Notensystem durchschneidenden Strich in den einzelnen Stimmen gekennzeichnet sein. Dies ist bei unserem Stück aber nicht der Fall.)

Das poetisch-musikalische Schema des Satzes entspricht dem „einfachsten Frottolentypus“ (Rubsamen in MGG 4, Sp. 1022). Die gleiche Gliederung weisen z. B. die Frottole „Se per mio fidel servire“ und „Chi dal ciel non ha favore“ von Nicolò Pifaro aus Petruccis 3. Buch auf (Instituta et Monumenta I, 1, S. 113/114, Texte S. 42*). „Se per mio fidel servire“ ist musikalisch insofern noch einfacher gebaut, als für die Verse a—b—b—a—a—b der Ripresa nicht wie im Fall des Tragödiengesanges ein musikalisches Schema A—B—C—D—A—B verwendet wird, sondern eine Musik, die sich auf das Schema A—B—B—A—A—B zurückführen läßt, so daß sich eine völlige Kongruenz von Reimschema und musikalischem Bau ergibt:

Se per mio fi - del ser - vi - re Merto sten - to e dis - ho - no - re

Paiche pia - ce al mio sig - no - re

Io son corten - to di pa - ti ————— re

Se per mio fi - del ser - vi - re Merto sten - to e dis - ho - no —

————— r2.

Wir sind auf die Frage der Gliederung nicht nur deshalb so genau eingegangen, weil von ihrer Beantwortung die Ausführung unseres Tragödiengesanges abhängt, sondern auch, weil auf diese Weise die Struktur der Frottole, das Verfahren der Frottolenkomponisten am treffendsten zu beleuchten ist. Dieses Verfahren besteht aus der Handhabung kurzer Glieder als Bausteine, die in verschiedener Ordnung aneinandergereiht werden können, in mehr oder weniger strenger Anlehnung an das Reimschema des Gedichtes. Besonders deutlich ist dies natürlich in obigem Beispiel, in dem das Baumaterial im Grunde genommen aus zwei musikalischen Einheiten besteht. Diesem

Prinzip des Handhabens verschiedener Bausteine wirkt in dem Tragödiengesang eine Tendenz entgegen, die auf Vereinheitlichung des musikalischen Ablaufs zielt: die einzelnen Glieder werden möglichst voneinander abgeleitet. Schon der erste Vers weist eine gewisse Konstruktivität insofern auf, als auf zwei aufsteigende Sekundschritte (der Oberstimme) ein absteigender folgt. Aber mehr als das: der absteigende Sekundschritt $g'-f'$ auf „-mento“ füllt genau den Tonraum aus, der zwischen den Abschlüssen des ersten aufsteigenden und des zweiten aufsteigenden Sekundschrittes frei geblieben war. Dieser Vers wirkt musikalisch gebaut, nicht rhapsodisch improvisiert. Der folgende Vers nimmt melodisch die Linie „al nascimento“ auf. Der Anfang des nächsten Verses, „Varia el ciel e“, knüpft melodisch an das Ende des vorigen an: „(ter-)ra vita e morte“, das „ciel e“ aber auch noch deutlich an den gleichen Terzaufstieg auf „ter(-ra)“, wodurch auch ein Sinnbezug hergestellt ist. Auch der Vers für sich genommen entbehrt melodisch nicht einer gewissen Konstruktivität: der absteigende Terzgang „nostra“ korrespondiert zu dem um einen Ton höheren, ebenfalls absteigenden Terzgang „Varia el ciel“. Der für den 4. Vers typische, einen Tritonus durchlaufende Gang „varia pel“ wiederholt melodisch den Schluß des 3. Verses: „e nostra sorte“. „(Co-)me el mar“ wiederholt auf gleicher Stufe den absteigenden Terzgang „nostra“ des vorigen Verses, außerdem liegt in dem Verhältnis des Terzabstiegs „(Co-)me el mar“ zu dem nach oben und unten zu einem Tritonusabstieg erweiterten „varia pel“ eine gewisse Konstruktivität. Selbst das instrumentale Nachspiel scheint Material des Gesanges zu benutzen: den Quintfall $a'-d'$ von „(og-)nun al“ des 1. und das Kreisen um das cis' des 3. und 4. Verses.

Ein solches Verfahren des Verknüpfens und Verbindens ist natürlich nicht geeignet zur Hervorbringung eigenständiger Impulse, sinnlich faßbarer Gesten, nicht geeignet zur Herausstellung einer darstellenden Haltung, wie wir sie verstehen. Das Einzige, was an gegenstrebiger Bewegung sinnfällig wird, ist formal begründet: der mehr aufwärts gerichtete Zug der ersten beiden Verse (in der Strophe: der *mutazione*) und des Refrains im Gegensatz zu dem mehr abwärts gerichteten Zug der Verse 3 und 4 (in der Strophe: der *volta*).

Auch der Rhythmus, für sich genommen, hat keine gebärdenhafte Prägung. Am Anfang scheint sogar noch ein starres Schema von zwei Kürzen und einer Länge durchzuschimmern, wie wir es in Beispiel [6] fanden, das — wie gesagt — stellvertretend für zahlreiche Frottolen steht.

Gibt es dann aber einen Gesichtspunkt, unter dem ein Gesang dieser Art im Theater legitimiert werden könnte, oder hat man sich mit der Feststellung zu begnügen, daß diese Musik undramatisch und deshalb eigentlich auf der Bühne nicht am Platze sei? Hier kommen wir auf die neue Funktion

der Musik innerhalb des gattungsmäßig und formal geklärten Dramas dieser Zeit zurück. Wir sahen, daß Musik in der Regel nur noch zwischen den einzelnen Akten erklingt, und daß das mit ihr verbundene szenische Bild ebenso wenig wie ihr Text mit der Haupthandlung notwendig verknüpft ist, daß allenfalls Anspielungen auf das eigentliche Drama vorkommen. Diese Intermedien sind also selbständig, und dennoch sind sie nicht ohne das Drama denkbar, zwischen dessen Akte sie eingeschoben werden. Denn sie stehen nicht nur formal, sondern auch ihrem Gehalt nach in einem komplementären Verhältnis zur Handlung. Insofern ihre Bilder und Texte der mythischen Sphäre entnommen sind — und das sind sie ganz überwiegend —, setzen sie gewissermaßen die Tradition der allegorischen Aufzüge des Quattrocento fort. Aber deren Funktion hat sich gewandelt. Es kommt nicht mehr auf den Aufzug, also nicht mehr auf Bewegung an, sondern auf das Bild, das einen Bereich vertritt oder beschwört, von dem sich das Drama in seiner Handlung fern hält: den Bereich des Übermenschlichen und Phantastischen. Was die Aufzüge des Quattrocento naiv wiedergeben, erscheint nun in eine gleichsam romantische Ferne, will sagen unwirkliche, märchenhafte Sphäre entrückt, die im Gegensatz zur Realität gesehen wird. Die Intermedien vertreten diese phantastische Sphäre gegenüber dem Realismus der Haupthandlung, und dieser Haltung entspricht auch die Intermedienmusik. Ihr Charakter ist zart und melancholisch, beziehungsreich (wie wir sahen), aber unkörperhaft, wie ein im Nebel schnell wieder verfließendes Gebilde der Phantasie. Sie ist nicht Äußerung des sich darstellenden Leibes, sondern Spiegelung einer seelischen Lage, zumeist Spiegelung seelischer Einsamkeit.

Die Beziehung dieser Musik zum Theater ist somit funktionell, nicht unmittelbar zu verstehen. Damit hängt auch zusammen, daß ihre Texte wenig Aktion, dafür aber um so mehr Betrachtung enthalten. Hierfür ist unser Tragödiengesang ein bezeichnendes Beispiel. In Petruccis Frottolenbüchern finden sich noch einige weitere Gesänge mit Texten ähnlicher Haltung. Ich kann sie nicht als Intermedien identifizieren, halte eine Verwendung dieser Art aber für durchaus möglich. So begegnet im 3. Buch (*Instituta et Monumenta* I, 1, S. 115/116; Faksimile in MGG 2, Sp. 823/824) eine Frottola von Marchetto Cara, deren komponierte Ripresa lautet:

Ogni ben fa la fortuna
 Ogni mal nasce da questa
 La bonaza e la tempesta
 Quando e chiara e quando e bruna.

Inhaltlich handelt es sich um eine ähnlich pessimistische Betrachtung wie bei unserem Sirenengesang, die gleiche verallgemeinernde Anwendung auf „den Menschen“ läßt auf die entsprechende Funktion in einer andern Tragödie

schließen. Formal entspricht diese Frottola genau dem Schema, das Cammelli in seinen Intermedien anwendet. Musikalisch erinnert sie aber mehr an jene früher erwähnten Frottolen, in denen noch das homogene Schreiten der Karnevalsgesänge durchschimmert. Bis auf die Verbreiterung am Schlusse der Ripresa (bzw. des Refrains) laufen Viertaktgruppen durch, die durch den in fast unveränderten Semibreven schreitenden Baß als solche hervorgehoben erscheinen. Dieser Bewegung schließt sich mit wenigen Modifikationen der Cantus an, der die Hauptmelodie bringt. Gegenüber diesen führenden Gerüststimmen verschleiern Alt und Tenor den Satz in jener scheinpolyphonen, von kleinen Imitationsansätzen durchzogenen Manier, die wir für die Unterstimmen von Lupranos „Son fortuna“ beschrieben haben. Der Bau der einzelnen Glieder und ihre Beziehungen untereinander sind primitiver als in „Porta ognun al nascimento“. Die Ableitungen gehen durchweg von dem Anfang des ersten Gliedes aus, indem in der Ripresa Vers 2 die rhythmisch-melodische Bewegung von Vers 1 um eine Terz nach unten versetzt aufnimmt, Vers 4 etwas ähnliches von der dazwischen liegenden Stufe aus vollzieht, während Vers 3 eine Art Umkehrung des Anfangsgliedes bringt. Die beiden einzigen Glieder der Strophe selbst, die musikalische Kontur aufweisen, der 1. und 2. Vers, stehen ebenfalls in einem Ableitungsverhältnis zueinander, indem der 1. Vers den Dreiklang auf c', der 2. Vers den Dreiklang auf a umspielt. Gegenüber dem merkwürdig zwischen Jonisch und Dorisch schillernden „Porta ognun“ ist Caras Satz klanglich einfach, darin für die einfache Frottola aber typischer. Er bleibt durchweg im Bereich des Äolischen, die Schlüsse der Glieder fallen stets auf a- oder d-Klänge. Bezeichnend, wie Cara die Kadenz V—I am Schluß der Strophe, vor Einsatz des Refrains, auskostet (S. 116, 3. Akkolade, T. 3—7). Wahrscheinlich ist dieses Glied rein instrumental gemeint.

Reicher und differenzierter ist Tromboncinos „Chi se fida de fortuna“ aus demselben 3. Buch (Instituta et Monumenta I, 1, S. 134/135). Auch dieser Gesang folgt dem gleichen Frottolenschema wie die bisher in diesem Kapitel betrachteten Stücke. Wieder handelt es sich um eine pessimistische Betrachtung über die Fortuna und die ihr ausgelieferten Menschen. Auch das charakteristische „quagiu“ aus „Porta ognun“ erscheint hier in der 3. Strophe: E quagiu cosa non dura. Gut könnte es sich bei diesem Satz ebenfalls um ein Intermedium handeln. Anders als in Caras Frottola erscheint der Text, zumindest an wichtigen Stellen, als individuell von der Sprache aus komponiert. In Caras Komposition fand der Achtsilbler des Textes durchweg seine Entsprechung in einem musikalischen Viertakter. Von der einfachsten musikalischen Ausfüllung dieses Viertakters mit acht Semibreven bis zu der aufgelockerten Gestaltung gab es verschiedene Möglichkeiten für den Komponisten. Gleich blieb indessen der a priori abgesteckte Zeitraum, über den

sich ein Vers erstreckt. In „Porta ognun“ wechselte die zeitliche Ausdehnung der einzelnen Verse in der Musik zwischen fünf und sechs Takten, der Eindruck einer Regelmäßigkeit kam nicht auf. Bei Tromboncino finden wir wieder eine Regelmäßigkeit, aber sie wirkt nicht so vordergründig, da es sich um Dreierbewegung handelt. Vor allem aber gibt es bei ihm nicht starr-schematische oder etwas gelockerte Ausfüllung des Versraumes wie bei Cara, sondern innerhalb der gegebenen Grenzen ein individuelles Deklamieren. Dies tritt um so mehr in Erscheinung, als es sich von einem allen Versen offenbar letztlich zugrundeliegenden metrischen Schema abhebt. Die Realisierung dieses Schemas in Tromboncinos 3. Vers entspricht (wenn man die verschiedenen Grundwerte berücksichtigt) der rhythmischen Gestalt des Anfangs von „Porta ognun“. Die drei andern Verse variieren dieses Schema in charakteristischer Art:

The image displays four staves of musical notation, each corresponding to a verse. The notation is in a simple, handwritten style with a single treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The rhythm is based on a 3/8 time signature, indicated by the number '3' above the first staff. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes or measures. The first staff is labeled '1. Vers' and contains the lyrics 'Chi se fi - da de for - tu - na'. The second staff is labeled '2. Vers' and contains 'A la fin re - sta in gan - na - to'. The third staff is labeled '3. Vers' and contains 'Che non e fer - mo alcun sta - to'. The fourth staff is labeled '4. Vers' and contains 'Sot - tol cor - so de na - tu - ra'. Above the first staff, there are two small cross-like symbols. Above the fourth staff, there is one such symbol. The notation is simple and focuses on the rhythmic structure of the verses.

Besonders der Anfang, „Chi se fida“, verdeutlicht diese individuelle Deklamation, mit der etwas eingefangen wird, was Stücke wie Caras Frottola oder die Karnevalsgesänge auch nicht andeutungsweise besitzen. Dieses individuelle Deklamieren, im Rahmen der gegebenen Schemata und im Rahmen des einfachen musikalischen Satzes, bezeichnet das eigentlich Neue und Vorwärtsweisende innerhalb der Frottolengattung. Es kann von einem eigenständigen Melos absehen. So besteht dieser Anfang melodisch im Grunde genommen nur aus dem Ton g', der mit einem schnellen Schleifer erreicht und dann noch zweimal mit seinem Subsemitonium umspielt wird. Die Tonhöhe bleibt also fast gleich. Damit aber wird die Tonfolge unwesentlich, der Ton als solcher erscheint als sekundär. Primär ist das Artikulieren, Deklamieren. So hat eine solche Stelle mehr vom Flüstern als vom vollen Sprechen. Ein solches Flüstern wäre in der Musik des Quattrocento kaum möglich oder sinnvoll gewesen. Hier entspricht es aber auch der verhalten-melancholischen Äußerung des Ich, welche die Haltung der Frottolen wesentlich bestimmt, wie wir oben bemerkt haben.

Zu dieser Haltung paßt es gut, daß wir in Tromboncinos Frottola eine Art psychologischer Behandlung der Musik selber finden. Um sie zu verstehen, müssen wir uns die Anlage des Stückes verdeutlichen, wobei wir uns auf die Ripresa beschränken. Auf die hier auf Seite 142 gebrachten 4 ersten Verse folgt eine Wiederholung der 2 ersten Verse. Daran schließt sich textlos die Musik des 4. Verses (*Sottol corso de natura*), deren Schluß in einer Fermate zunächst verharret. Dieser Bau ist merkwürdig, wir können ihm zweierlei entnehmen. Erstens demonstriert er uns das Würfelspiel mit den einzelnen musikalischen Gliedern, wie es diese Komponisten praktizieren. Zweitens aber ist der Anschluß der textlosen Musik des 4. Verses wohl inhaltlich zu erklären, indem er auf das „Ala fin resta ingannato“ anspielt: man wird um das betrogen, was man an dieser Stelle eigentlich erwartet, nämlich die Musik des 3. Verses. Diese Deutung scheint sich mir durch den Fortgang des Stückes zu bestätigen. Denn nun, nach der Fermate, erscheint das „irreguläre“ 4. Glied wie zur Bestätigung in Vergrößerung und schwingt frei aus. Es wirkt wie ein nachdrückliches Notabene, und seine Bedeutung ist dadurch markiert, daß am Anfang der Vergrößerung wieder die Worte „resta ingannato“ und bei der Schlußkadenz noch einmal „ingannato“ dem Cantus unterlegt sind. Die Frage, wie sich dieser ganze Schlußabschnitt in der Oberstimme auf Gesang und Instrumente verteilt, interessiert uns hier nicht, wichtig für unseren Zusammenhang ist das psychologische Hantieren mit den musikalischen Gliedern, eine selbstreflektive Haltung der Musik, wie sie dem 15. Jahrhundert fremd war.

Um betrachtende Gesänge für Intermedien könnte es sich auch bei „Vien da poi la nocte luce / Chi a fortuna el porto spera“ von Filippo de Luprano aus Petruccis 4. Buch (PÄM 8, S. 96/97), bei dem textlich die gleiche Ripresa benutzenden, anonymen „Da poi nocte vien la luce“ aus dem 8. Buch (folio 7 verso — 8 recto), bei dem ebenfalls anonymen „Regi e guidi ogni human stato / Con discorso tu o fortuna“ aus dem 7. Buch (folio 28 verso — 29 recto) und bei drei Stücken aus den *Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto* (Rom, Antico, 1510) handeln: folio 2 verso — 3 recto Io. Hesdimois⁵, Tucto il mundo e fantasia; 3 verso — 4 recto Io. Scrivano, Vola il tempo e fa manchare; 8 verso — 9 recto Io. Scrivano, Lhuom terren caduco e frale⁶. Den beiden letzten Stücken liegt das bekannte Schema des Wechselrhythmus zugrunde.

⁵ Identisch mit dem Komponisten Hedimontius aus dem verlorenen 10. Frottolenbuch Petruccis.

⁶ Der Spanier Juan Escribano wirkte seit 1507 in der päpstlichen Kapelle (vgl. MGG 3, Sp. 1523). Der Dichter von „L'huom terren caduco e frale“ ist Benedetto da Cingoli (vgl. Claudio Gallico: *Un libro di poesie per musica dell' epoca d'Isabella d'Este*, Mantova 1961, S. 105).

C. Die Gesangseinlage in dem allegorischen Spiel „Nozze de Psiche e Cupidine“ von Galeotto del Carretto (Casale 1502)

Neben den antiken, der damaligen Zeit vor allem aus Vitruv bekannten dramatischen Gattungen wurden von der Renaissance auch noch andere Spiele gepflegt, in deren üppig wuchernder Regellosigkeit das Erbe des Quattrocento weiterwirkte. Inhaltlich tritt hier allerdings an die Stelle der christlichen Legende die antike Sage oder, besonders häufig, die spätantike Allegorie. Solche allegorischen Spiele nehmen oft einen unmittelbaren Bezug auf den Anlaß, zu dem sie geschrieben wurden. So handelt es sich bei den ohne Jahr und ohne Ort, aber wahrscheinlich 1520 in Venedig erschienenen „Nozze de Psiche & Cupidine celebrate per lo Magnifico Marchese Galeotto dal Carretto: Poeta in lingua Toscano vulgare“ (Exemplar auf der Florentiner Biblioteca Nazionale, ein Ms. auch auf der Biblioteca Nazionale von Turin) eindeutig um ein für eine Hochzeit entstandenes Stück. Das geht aus seinem Schluß hervor:

Luno e laltro fidel sia
Cum tal voglia e fantasia
Come euridice & orpheo
Io hymen hymen hymeneo.

Es liegt daher nahe, mit Walter Rubsamen (Sources, S. 33) die Feier des Ehevertrages zwischen dem Markgrafen Guglielmo IX. Paleologo von Montferrat mit Anna d'Alencon im Jahre 1502 als den Anlaß des Stückes anzunehmen⁷. Guglielmo war damals sechzehn, Anna erst zehn Jahre alt. Darauf könnte sich die Wahl des Stoffes, der Geschichte der beiden „Kinder“ Amor und Psyche, sinnvoll beziehen. Die effektive Hochzeit, Annas Einzug ins Markgrafentum Montferrat erfolgte erst 1508⁸, und es ist unter Umständen nicht ganz ausgeschlossen, daß Carrettos Spiel erst zu diesem Anlaß entstanden ist. Wahrscheinlicher bleibt das Datum 1502.

Zwischen Montferrat und Mantua bestanden ziemlich enge Beziehungen, die in der Folgezeit noch durch Verlobungen und Ehen zwischen den Kindern Guglielmos und Isabellas gefestigt wurden. So nimmt es nicht wunder, daß der Monferriner Dichter Galeotto del Carretto (ca. 1459 bis ca. 1530)⁹

⁷ Vgl. auch G. Manacorda: Galeotto del Carretto Poeta lirico e drammatico Monferrino, in: Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino, Serie II, Tomo XLIX, Torino 1900, Scienze morali, storiche e filosofiche, S. 96 ff.

⁸ L. Gabotto: Storie d'altri tempi. Episodi e ricordi storici di vita casalese e monferrina, Casale Monferrato 1950, S. 64.

⁹ Außer der Arbeit von Manacorda vgl. über ihn Enrico Furno: Il Dramma allegorico nelle origini del teatro italiano, in: Studi di letteratura italiana vol. XII, 1916, S. 54—64.

gleichermaßen an den Höfen von Casale und Mantua wirkte; auch mit dem Mailänder Hof stand er in Verbindung. Außer unserem Stück und dem wahrscheinlich nur formal dramatischen „Tempio d'Amore“ sind von Carrettos dramatischen Arbeiten ein „Timon Greco“ von 1497 oder 1498¹⁰, eine „Sofonisba“ von 1502 — beide Isabella d'Este gewidmet — und die undatierten „Sei contenti“ erhalten. Eine 1499 mit Intermedien Tromboncinos aufgeführte „Beatrice“ (vgl. MGG 8, Sp. 1603) ist verloren (vgl. Manacorda, S. 64).

Die „Noze de Psyche“ folgen minutiös der bekannten Fabel aus dem Goldenen Esel des Apulejus¹¹. Obwohl es im Prolog heißt: „de psiche la comedia“, handelt es sich bei dem Stück nicht um eine Komödie im Sinn der klassischen Norm, die damals durchaus bekannt war. Comedia wird hier vielmehr im mittelalterlichen Sinn verstanden und bezieht sich wie bei Dantes Gedicht auf den guten Ausgang. Die Fabel ist in der mehr epischen Art der Sacra Rappresentazione — fast ausschließlich in Terzinen — behandelt, die Einteilung in fünf Akte erscheint willkürlich und könnte gut erst nachträglich erfolgt sein. Zwischen den Akten wurden intermedienartig Chorlieder vorgetragen. Aber auch in der Handlung selber kommen Gesangspartien vor, die äußerlich schon dadurch kenntlich sind, daß sie kürzere, streng skandierende Verse bringen. Neben dem Chor singen häufig die beiden Schwestern der Psyche, für die offenbar Sängerinnen zur Verfügung standen. Bei den gesungenen Partien finden sich die Anweisungen „canta“ oder „cantano“. Erhalten hat sich von all diesen Musikeinlagen nur ein von Rubsamen identifiziertes Lied des Pan. Nachdem Psyche entgegen dem Verbot ihren nächtlichen Liebhaber angeschaut und als Amor erkannt hat, verläßt sie der Gott im Zorn. Sie versucht, ihm zu folgen, und stößt dabei auf „Pane cum una fistula in mano il qual sonando: quela questa infra scripta Canzonetta canta ala sua Siringa mentre che le sue pecori paschano per quel lito.

Crudel fuge se sai

.....“

Aber Psyche antwortet ihm nicht und geht ihres Weges. Wir haben es also mit einer echten Einlage zu tun. Der Gattung nach handelt es sich um den öfter begegnenden Typ „jambischer“ Siebensilbler, die sich zu Strophen von vier, bzw. mit Refrain fünf Versen zusammenschließen. Rubsamen (MGG 4, Sp. 1022) bezeichnet diese Gattung als einen besonderen Frottola-Typus,

¹⁰ Simon Greco Commedia scritta nel 1498 dal Marchese Galeotto del Carretto Monferrino. Per la prima volta pubblicata per cura di Giovanni Minoglio, Torino 1878.

¹¹ Vgl. hierzu M. Menghini in der Einleitung zur „Psiche“ von Francesco Bracciolini, Bologna 1889.

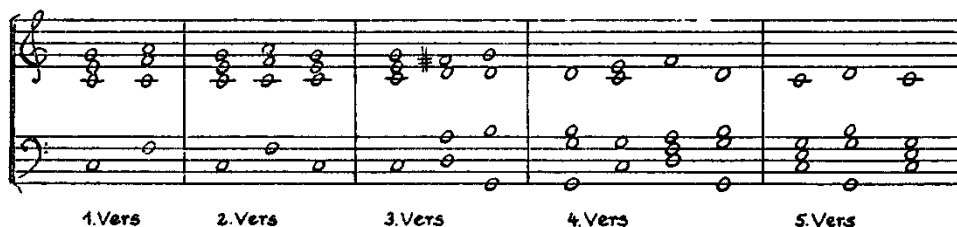
während Einstein, Schwartz und auch Jeppesen (vgl. MGG 2, Sp. 829) sie als eine Abart der Oda ansehen.

Die Musik dieses Liedes ist in Andrea Anticos Sammeldruck *Canzoni Sonetti Strambotti et Frottole [Libro Tertio]* (Rom 1513) überliefert. Hier wie in der 3. Auflage von 1518 (vgl. deren Neudruck, herausgegeben von Alfred Einstein, *Smith College Music Archives IV*, Northampton, Mass. 1941) ist der Satz Tromboncino zugeschrieben (in dem einzigen erhaltenen Exemplar der 2. Auflage von 1517 fehlt das Blatt, das unsere Komposition enthält). Im Ms. It. IV, 1795—98 der venezianischen Biblioteca Marciana erscheint das Stück anonym, in den *Frottole intabulate*, die Antico im Jahre 1517 herausgab, unter dem Namen Caras. Die Frage der Autorschaft muß offen bleiben. Für Tromboncino spricht die mindestens zweifache Zuschreibung, in Anbetracht der einfachen, naiven Musik könnte man aber auch an Cara denken. Mit Galeotto del Carretto standen beide Musiker nachweislich in Verbindung. Zu seiner 1499 in Casale aufgeführten „Beatrice“ schrieb, wie erwähnt, Tromboncino die Musik, an Cara schickte Carretto mehrfach seine Dichtungen zur Komposition (vgl. MGG 2, Sp. 825). Unsere Ausgabe im Editions-Teil (Nr. VIa) basiert auf allen drei Quellen und bringt in ergänzender Gegenüberstellung auch die Fassung für Tasteninstrument aus den *Frottole intabulate* (Nr. VIb). Gegenüber Einsteins Ausgabe, die natürlich nur die vier Strophen des Antico-Druckes wiedergibt, bringt unsere Edition alle elf Strophen, die sich in dem Druck des Dramas finden.

Daß Pan „ala sua Siringa“ singt, ist unmöglich und beruht vielleicht auf einer Flüchtigkeit Carrettos. Allenfalls könnte man sich Flötenritornelle vorstellen, etwa das letzte „Crudel fuge se sai“ instrumental ausgeführt oder den ganzen Satz als Zwischenspiel zwischen einzelnen Strophen geblasen. Die drei Unterstimmen sind in allen Fällen von Instrumenten auszuführen, eventuell auch von Blasinstrumenten.

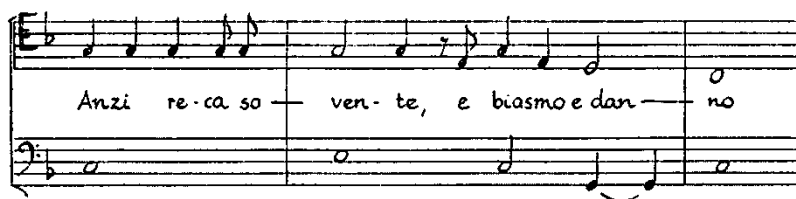
Die Musik ist denkbar einfach, selbst im Vergleich zu andern Frottolen. Der *Contrapunctus simplex* wird nur schwach aufgelockert. Jedem Vers, mit Ausnahme des Schlußrefrains, ist ein Gehäuse von vier Breven vorgegeben. Da die Verse Siebensilbler sind, muß jeweils eine Silbe den Wert einer Brevis erhalten, während die andern Silben gleichmäßig in Semibreven schreiten. In der Regel fällt diese Dehnung auf die erste Silbe, so im 2., 4. und 5. Vers. Eigentlich gilt das auch für den 1. Vers (vgl. den Baß), nur daß bei ihm die Dehnung durch Einführung einer Semibrevispause am Anfang wieder aufgehoben wird. Damit bewerkstelligt der Komponist im Cantus einen auftaktigen Beginn, der etwas Sprechendes hat: Cru-dél. Sprachlicher, deklamatorischer Natur ist auch die Abweichung von der Regel im 3. Vers, „Sio ben patischo guai“, in dem die Dehnung auf „patíscho“ fällt, wodurch der Affekt des Leidens unterstrichen wird. Doch bestimmen solche einzelnen Nuancen

nicht den Eindruck des Ganzen. Hier steht vielmehr die musikalische Erfassung des Verses als einer Einheit im Vordergrund. Um die Erfassung des Einzelverses bemühte sich auch die ältere Musik, doch tat sie es oft mehr auf konstruktive Weise. Bei Gesängen wie unserem Panslied aber kommen die Einzelverse ganz sinnfällig und unmittelbar in der Musik zum Ausdruck. Eine solche Versvertonung, besonders wenn es sich um die im Gegensatz zum klassischen Endecasillabo bzw. Settenario liedmäßig skandierenden 7- oder 8-Silbler handelt — wie sie in den Frottolen überwiegen —, fördert die Tendenz zur „Versifizierung“ auch der Musik, d. h. zu ihrer Metrisierung, Periodisierung. Damit hängt auch die Klanglichkeit derartiger Gesänge zusammen. Sie ist einfach und gliedert sinnfällig. Einfach insofern, als es sich in unserm Fall ganz überwiegend um Grundakkorde handelt, die sich über dem als Klangträger fungierenden Baß aufbauen. Sie gliedert sinnfällig insofern, als der Klangverlauf an den Versgrenzen einfache, im Zusammenhang überzeugende Kadenzen bringt:



Wenn wir feststellen, daß hinter dieser klaren Erfassung des Textes als einer Folge von in sich geschlossenen Einzelversen das Sprechen als solches und die Berücksichtigung des individuellen Wortgehalts zurücktritt, so gehen wir dabei von der rhythmischen Struktur aus. Etwas von musikalischer Sprachverwirklichung, nicht Versverwirklichung, zeigt sich aber, wenn wir den melodischen Verlauf der Singstimme verfolgen. Betrachtet man ihren Ambitus, so stellt man fest, daß er auffallend gering ist. Im 1. Vers umfaßt er eine Terz (von f' bis a'), die das g' umkreist. Auch der 2. Vers kreist um dieses g' , nur daß das Kreisen nun einen weiteren Radius hat: jeweils nach oben und unten eine kleine Terz. Der 3. Vers haftet ganz am g' , nur der Leitton fis' tritt einmal hinzu. Der 4. Vers geht von einer neuen Basis aus: d' ; er erhebt sich über sie um eine kleine Terz und kehrt zurück. Der 5. Vers ruht auf der Finalis c' , die lediglich noch einmal durch die Obersekunde umspielt wird. Wenn wir also den melodischen Kern schematisch herausstellen, so haben wir zunächst ein Verharren auf dem g' — gleichsam auf dem Rezitationston — und dann eine Hinwendung zum Schluß, klauselhaft: $d'—c'$. Dieses melodische Schema erinnert an die Schemata des späteren rezitativischen Gesanges um 1600. Als Beispiel zitiere ich eine Stelle aus Peris „Euridice“¹²:

¹² Jacopo Peri: *Le Musiche sopra l'Euridice*, Florenz 1600, S. 37 (Facsimile hrsg. von Enrico Magni Dufflocq, Rom 1934).



Auch die Schlußklausel der einzelnen Verse des Pansgesanges versuchen, etwas vom Sprechton einzufangen. Sie bestehen nämlich, mit einer Ausnahme, aus Tonwiederholungen (in der Art der Altklausel). Die Ausnahme, einen Terzsprung nach oben, bringt der 2. Vers: „Che far tu non potrai“. Daß sich die Stimme hier am Schluß hebt, mag mitbewirkt worden sein durch die interrogative Nuance dieser Textstelle. Die Verwendung der „Altklausel“ unterstreicht aber von einer anderen Seite her auch wieder die Einheit des Versgefüges: diese Klausel weist weiter, schließt nicht ab wie etwa die Tenorklausel, die wir an den Einschnitten der späteren monodischen Musik des frühen 17. Jahrhunderts vorwiegend finden.

Innerhalb der Theatermusik der Zeit repräsentiert „Crudel fugi se sai“ den Typ der einfachen Liedeinlage, bei dem die sinnfällige Gliederung in Verse im Vordergrund steht. Nur von dieser Seite der sinnfälligen Gliederung her trägt ein Stück wie dieses zur Ausbildung der darstellenden Musik bei. Daß Texte ähnlichen Inhalts auch innerhalb der Frottolenliteratur nicht unbedingt eine so durchsichtige Faktur aufweisen müssen, zeigt die Frottola „Fuggi pur da me se sai“ von Antonio Capriolo aus Petruccis 4. Buch (PÄM 8, S. 84/85). Der Komponist verzichtet hier z. B. nicht darauf, das „Fuggi“ des Textes musikalisch durch eine Fuga (Kanon) wiederzugeben, und bringt auch im weiteren Verlauf mehr oder weniger hervortretende Imitationen an. Der ganze Satz ist viel weniger als „Crudel fugi se sai“ auf liedmäßigen Vortrag angelegt; er weist zahlreiche Instrumentalismen auf, die es selbst in der Oberstimme oft schwer machen, den Text zu unterlegen. So wirkt Capriolos Stück komplizierter, weniger sinnfällig, obwohl auch seinen Versen gleichlange Zeiträume a priori zugrunde zu liegen scheinen. Allerdings handelt es sich hier um Fünftakter, weshalb der vordergründige Periodeneindruck nicht zustandekommt. Dies wird auch zusätzlich verhindert durch die rhythmische Vielfalt innerhalb der einzelnen Verse. Diese Vielfalt bleibt aber ungegliedert, sie steht nicht im Dienste konstruktiver Ideen. Auch in klanglicher Hinsicht ist Capriolos Frottola eher weitschweifig als gebaut. Schematisch dargestellt verteilt sich die Klangfolge auf die einzelnen Verse der Ripresa in dieser Weise:

1. Vers = C—G—C
2. Vers = C—G—C—F—C—G
3. Vers = F—C—F—C—F—C
4. Vers = G—C—G—C.

Es sind ebenso einfache Klänge, doch schließen sie sich nicht so überzeugend zusammen wie in dem Panslied. Eine gewisse Konstruktivität weist der Anfang von Capriolos Oberstimme auf, indem die beiden ersten Verse melodisch im Umkehrungsverhältnis zueinander stehen. Ich bezeichne die korrespondierenden Dreiklangstöne mit einem Kreuzchen:



So etwas ist Konstruktivität im älteren Sinne und von musikalischem Verwirklichen sowohl der Gebärde als auch des Sprechens weit entfernt. Im Gesamt überwiegen aber nicht etwa solche konstruktiven Züge, vielmehr hat man den Eindruck von aneinandergereihten unreflektierten Einfällen, die allerdings als solche durchaus qualitativ sind. Auch die Klauseln werden ohne erkennbaren Sinn verwendet. Der 1. Vers der Ripresa schließt mit Altklausel, der 3. Vers mit Tenorklausel, der 4. mit Diskantklausel, während der Schluß des 2. Verses frei abläuft, an keinen bekannten Klauseltyp erinnert. In ihrer ganzen Haltung ist diese Frottola noch eher der älteren, franko-flämisch bestimmten Musik verpflichtet.

Wieviel einfacher und liedmäßig-sinnfälliger verfährt Marchetto Cara, selbst wenn er eine so literarische Gattung wie das Sonett in Musik zu setzen hat. Ein Beispiel dafür bietet seine Komposition des Sonetts „Fugi se sai fugir“ [Beispiel 8] aus Petruccis 9. Buch (fol. 22 recto). Obwohl es sich um ein Sonett handelt, finden wir in der Musik keine wortausdeutenden Madrigalisten. Vorherrschendes Prinzip ist die klare Gliederung in Viertaktgruppen (der letzte Vers ist lediglich erweitert), die durch den gleichen rhythmischen Anfang jedes Verses — Minimapause und drei Minimen — sowie durch die melodisch individuelle Struktur jedes musikalischen Gliedes unterstrichen wird. So fällt das erste Glied durch den Oktavraum d"—d' — geteilt in eine Quinte und eine Quarte —, um dann auf dem e' zur Ruhe zu kommen; der Radius des zweiten Gliedes ist viel kleiner: es umspielt zunächst das g' und steigt dann über c" zur Terz h'; das dritte Glied umspielt zuerst das c" und bringt dann den größten zusammengehörigen Abstieg des Stückes, eine Sexte von c" bis e', um von dort aus den Grundton g' zu erreichen. Dieser Gliederung in melodisch scharf voneinander abgehobene Gruppen entspricht der klare klangliche Ablauf des Stückes. Überzeugend in ihrer Funktion als Einschnitt sind auch die Sekundklauseln am Schluß der Glieder: nach dem

ersten Glied steigend, nach dem zweiten fallend, nach dem dritten steigend (Diskantklausel). Dagegen findet sich hier die weiterweisende Altklausel nur *innerhalb* des ersten Gliedes.

Daß im Ganzen der Eindruck des Schematischen in dieser Komposition überwiegt, hängt mit ihrem Verwendungszweck zusammen. Sie muß in gewisser Weise bewußt neutral gehalten sein, da sie nicht nur für das zweite Quartett, sondern ebenso für die beiden Terzette des Sonetts gilt. Im Fall der Terzette wird das zweite Glied der Musik nicht wiederholt. In rhythmischer Beziehung muß das Netz der Komposition etwas weitmaschig bleiben, da ja nicht jeder Endecasillabo gleich gebaut ist, vor allem, da die Zäsur sich nicht immer an der gleichen Stelle des Verses befindet. So erscheint im Notenbild z. B. zum ersten Vers ein Ton — das letzte Minima-g' des 2. Taktes — zuviel. Auf die Silbe „-gir“ fällt hier in der Ausführung natürlich eine Semibrevis. Die Aufteilung dieser Semibrevis in zwei Minimien wird aber für den ersten Vers des ersten Terzetts gebraucht: „L'amor ch'io t'ho portato . . .“ Dafür müssen für den Schluß dieses Verses: „. . . ognun l'intende“ die beiden Minimien d' im 4. Takt zu einer Semibrevis zusammengezogen werden.

Verfahren dieser Art, wie sie in der gehobenen Musik des späteren 16. Jahrhunderts nicht denkbar wären, beleuchten die Grenzen, die der individuellen Deklamation in der Frottola gezogen sind. Man darf nicht vergessen, daß hier noch eine ältere Praxis des musikalischen Versvortrags nachwirkt, die nicht mit dem Begriff Komposition erfaßt werden kann.

D. Das Liebeslied in der Ekloge „Tirsi“ von Baldessar Castiglione (Urbino 1506)

Die Gesangseinlage des Pan, „Crudel fugi se sai“, vertrat gewissermaßen in den allegorischen „Noze de Psyche“ eine der drei klassischen dramatischen Gattungen: die Satire, d. h. die Pastorale. Nicht von ungefähr hieß es in der szenischen Anweisung, daß Pan singt, „mentre che le sue pecori paschano per quel lito“. Auch die reine Pastorale wurde seit der Renaissance des italienischen Theaters um 1500 vielfach gepflegt. Bei den frühesten Werken dieser Art ist es oft nicht ganz leicht zu entscheiden, ob an eine reale Aufführung gedacht werden muß. Denn die Pastorale konnte notgedrungen nicht an das antike Satyrspiel, das man nur vom Hörensagen kannte, anknüpfen, sie nahm sich vielmehr die literarische Gattung der Ekloge, besonders die Vergilsche Ekloge zum Vorbild. Die häufige Aufteilung dieser Gedichte auf verschiedene sprechende Personen wurde auch von der italienischen Ekloge, etwa Sannazaros Arcadia, übernommen. Der Übergang von diesen rein literarischen zu den theatralisch aufgeführten Eklogen scheint fließend gewesen zu

sein, jedenfalls finden wir wohl erst gegen Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien pastorale Dramen, die sich eindeutig als Theaterstücke zu erkennen geben: G. B. Giraldi Cinzios „Egle“ von 1545 und Agostino de' Beccaris „Sacrificio“ von 1554, beide entstanden und aufgeführt am Hof von Ferrara, wo Tassos „Aminta“ und Guarinis „Pastor fido“ die Gattung vollenden sollten, deren Haltung und Diktion dann die ersten Opern wesentlich beeinflusste. Abgesehen von diesem Einfluß blieben übrigens auch Tassos und Guarinis Pastoralen im wesentlichen literarisch, nicht dramatisch wirksam. Auch die zahlreichen Kompositionen von Episoden dieser Gedichte stehen kaum in theatralischem Zusammenhang.

Schon für den Anfang des 16. Jahrhunderts sind wir aber auch über zweifelsfreie Aufführungen pastoraler Stücke unterrichtet. So wissen wir, daß Baldessar Castiglione seinen „Tirsi“ zusammen mit seinem Vetter Cesare Gonzaga, der an der Dichtung beteiligt zu sein scheint, im Karneval des Jahres 1506 vor Elisabetta Gonzaga, der Herzogin von Urbino, aufgeführt hat¹³. In seiner Widmungsvorrede erinnert Cesare Gonzaga die Herzogin daran, daß diese „Stanze Pastoralì . . . furono innanti a Lei pastoralmente recitate“ (Poesie volgari, S. 4/5). Und wenn dieses „recitar pastoralmente“ noch nicht eindeutig genug ist, so beweist die Anweisung am Schluß des Stückes „Qui s'interpone una Moresca“ geradezu, daß es sich um eine echte theatrale Aufführung im Stile der Zeit handelte. Diese Moresca wurde von Waldwesen getanzt, die in der 54. Stanze der Ekloge angekündigt werden (Poesie volgari, S. 26).

In der Ekloge (Poesie volgari, S. 7—26) traten drei Personen auf, von denen der Jola von Castiglione und der Dameta von Gonzaga gespielt wurden, welche diese Masken benutzten, um sich selber darzustellen (Poesie volgari, S. 57). Außer den Tänzern tritt in Stanze 52 ein Hirtenchor auf. Die Handlung ist einfach, aber beziehungsreich. Jola-Castiglione klagt und wirbt um die Nymphe Galatea, worunter die Herzogin zu verstehen ist. Er begegnet einem andern Hirten, Tirsi, der ebenfalls verliebt ist. Sie klagen sich gegenseitig ihr Leid, und Jola stimmt eine melancholische „Canzonetta“ an: „Queste lacrime mie questi sospiri“ (Poesie volgari, S. 17). Dameta-Gonzaga hat im Verborgenen zugehört und verspricht, Tirsi zu helfen. Jola tritt daraufhin ab, während Dameta den Tirsi einer „Dea“ zuführt, die wiederum eine Maske für die Herzogin ist.

Nicht nur Gonzaga, auch Castiglione, der Verfasser des Cortegiano, stammte aus Mantua. So ist es nicht verwunderlich, den neben Cara berühmtesten Frottolisten des Mantuaner Hofes, Bartolomeo Tromboncino, als Komponisten der Canzonetta Jolas anzutreffen. Walter Rubsamen hat die Kompo-

¹³ Poesie volgari, e latine del Conte Baldessar Castiglione . . ., Roma, Pagliarini, 1760, S. XX.

sition, die sich in Petruccis 11. Frottolenbuch von 1514 und im venezianischen Ms. It. IV, 1795—1798 findet, als den Hirtengesang aus „Tirsi“ identifiziert. Ich veröffentliche ihn im Editions-Teil als Nr. VII. Während im übrigen die Ekloge, der literarischen Gattung entsprechend, sich in Ottave Rime bewegt, ist die „Canzonetta“ der Gattung nach eine Ballata.

Es handelt sich also um eine gehobene Gattung. Obwohl im Munde eines Hirten, ist die Diktion gewählter als in vielen Frottolen. Distinguierter und zugleich weiträumiger als die bisher betrachteten Beispiele ist auch die Musik. An das Gedicht schließt sie sich insofern enger an, als Verse mit gleichem Reim gleich oder zumindest ähnlich vertont werden. Das Gedicht besteht aus 14 Versen. Da aber nur 6 verschiedene Reime vorkommen, gibt es nur 6 bzw. — da Vers 4 frei komponiert ist — 7 musikalische Glieder.

Identisch sind:

- a) Vers 1 Queste lacrime mie, questi sospiri
 und 14 Sì prossimi al piacer siano i martiri
- b) Vers 5 Però se giunta al fin mia vita vede
 und 9 Di lacrime e sospir tributo chiede
- c) Vers 6 Qualche dolce soccorso porge al core
 und 8 E tosto ch'ei ripiglia il suo vigore
- d) Vers 7 Che da propinqua morte lo diffende
 und 10 La ingorda fame, che tal cibo attende
 und 11 Ond'io poichè'l mio ben tanto m'offende

Ähnlich sind:

- e) Vers 2 Son dolce cibo della mia nemica
 und 3 Ond'ella si nutrica
- f) Vers 12 Fuggo rimedio che'l dolor con tempre
 und 13 Temendo non pur sempre.

Lediglich Ähnlichkeit waltet also zwischen denjenigen Reimpaaren, deren eines Glied ein Siebensilbler ist, was einleuchtet. Das Gemeinsame von Vers 2 und 3 ist das Umkreisen des c', das Gemeinsame von Vers 12 und 13 das Pendeln e'—f'—e'. Und selbst der einzige freie, der 4. Vers scheint konstruktiv Bezug zu nehmen auf seinen Reimpartner, den 1. bzw. 14. Vers, indem er dessen eröffnende fallende Sexte (f'—a) in der Umkehrung mit einer steigenden Sexte (c'—a') beantwortet.

Wenn wir die einzelnen musikalischen Glieder betrachten, so bemerken wir nicht nur ihre jeweils individuelle Haltung, sondern auch ein inniges Anschmiegen an den Text, einen Bezug auf seinen Inhalt. So fällt z. B. Glied a (Buchstaben entsprechen der obigen Aufstellung) in weitem Bogen zunächst

eine Sexte (f'—a), dann noch einmal eine Quarte (c'—g), im Ganzen eine Septime (f'—g). Das ganze Glied wirkt wie ein tiefer und langer Seufzer, und als solcher paßt es zu „Queste lacrime mie, questi sospiri“ genauso gut wie zu „Sì prossimi al piacer siano i martiri“ (hier wird aus formalen Gründen der Abstieg bis zur Oktave f vollzogen). — Glied c steigt ebenfalls herab, hat aber infolge kleiner Nuancen einen anderen Charakter als Glied a. Die unaufhaltsame Bewegung wird melodisch durch das anfängliche Schwan-ken f'—e'—f', rhythmisch durch den synkopischen Schluß auf „porge“ gemildert bzw. zu einem Abschluß gebracht. Durch diese Belebung und zugleich Abschlußkraft hat dieses Glied, das ja auch von vornherein zur Tonika zurückführt, etwas Beruhigendes, Trostreiches. Damit entspricht es den Inhalten „Qualche dolce soccorso porge al core“ und „E tosto ch'ei (d. h. das Herz) ripiglia il suo vigore“. Ein solches Anschmiegen an Ton und Gehalt des Textes ist das Äußerste, was diese Musik zu leisten vermag. Sie gibt damit eine Seelenschwingung wieder. Was ihr versagt bleibt, ist die Verleiblichung zu einer darstellenden Musik im eigentlichen Sinn. Dies zeigt sich besonders an dem einförmigen rhythmischen Habitus. Das ganze Stück besteht in der Oberstimme nur aus Minimen und Semibreven, Ausnahmen sind die Anfangsdehnung zu einer Brevis, die ornamentale Verzierung am Schluß der Ripresa, die Durchgangsviertel als Folge der erwähnten Synkope in Glied c und die inhaltsbezogene, „madrigaleske“ Figur auf „Fuggo“. Genauso wenig wie zur echten Geste kommt es zum echten Sprechen, zum Artikulieren im Einzelnen. Verwirklicht wird ein liedhaftes Deklamieren aus einer individuellen Gestimmtheit heraus unter Berücksichtigung der sinnfälligen Gliederung der Verse. Daß sich die von der Frottola eingefangene Gestimmtheit des Ich mit der kollektiven Geste der Quattrocentomusik vereinigte, das war die Möglichkeit und zugleich Forderung, die in der italienischen Musik des frühen 16. Jahrhunderts lag. Die Grenze, an die die Florentiner Musik des Quattrocento und an die die Frottola stieß, war die gleiche: die verantwortungsvolle Verwirklichung der Sprache in der Musik, der Sprache als eines Ganzen, nicht nur als Geste, Inhalt, Gliederung oder Gefühl. Offenbar diese Sprachverwirklichung wäre das Dritte, auf dem die angedeutete Synthese beruhen könnte.

Bevor wir diesen Aspekt weiterverfolgen, bleiben wir noch bei der Frottola und ihrer Satztechnik, zu deren Beleuchtung wir auch einige vergleichbare Beispiele der außerfrottolistischen Musik heranziehen, soweit sie etwas mit Theater zu tun hat. Zunächst wollen wir kurz ein Stück betrachten, das der Gattung und Faktur nach in unmittelbarer Nähe von „Queste lacrime mie“ steht. Es beginnt mit den Worten „Forza d'amor dallo superno Clime“ und erscheint unter dem Namen eines im übrigen völlig unbekannten F. Violante im Ms. It. IV, 1795—1798 der venezianischen Biblioteca Marciana als

Nr. 17 [Beispiel 9]¹⁴. Der Text, offenbar an einigen Stellen nicht ganz korrekt, besteht aus 16 Versen (Castigliones „Canzonetta“ aus 14), Endecasillabi und Settenari, die sich in eine vierzeilige Ripresa, zwei Piedi und eine Volta von je vier Versen gliedern. Das Reimschema des ganzen Gedichtes ist folgendes: ABBA/CDDC/CDDE/EFFA. Wir erkennen auch in diesem Stück eine Ballata, deren Inhalt darauf schließen läßt, daß sie in einem theatralischen Zusammenhang steht. Die genaue Fixierung des Inhalts erscheint allerdings als schwierig. Ein übermenschliches Wesen (die Fortuna?) steigt aus Liebe zu den Sterblichen herab (das typische „qua giù“ der Intermediertexte), offenbar in Verbindung mit einem „Nigromante“, der vielleicht später auch mit der Bezeichnung „Mastro di la gran sibilla“ gemeint ist. Negromantengestalten gehören zu den beliebten Figuren des frühitalienischen Theaters, deshalb ist eine Identifizierung des Stückes, zu dem unser Gesang gehört, kaum möglich. Offenbar auszuschließen ist Ariosts „Negromante“, da die Komödie wohl etwas spät für diese Musik liegt: die erste Fassung datiert von 1519/20, die zweite von 1528, und erst von ihr ist eine Aufführung bezeugt. Andererseits ist eine gewisse Ariost-Nähe des Textes nicht zu verkennen, es sei auch daran erinnert, daß die (postume) Originalausgabe von Ariosts Capitoli (1537) den Titel „Forze d’Amore“ führte. Eher könnte ich mir aber vorstellen, daß unser Gesang mit der berühmtesten frühen italienischen Komödie zusammenhängt: mit der „Calandria“ des Kardinals Bibbiena. Die Schluß-Szene ihres 1. Aktes ist ein Monolog des Negromanten Rufo, und an sie könnte sich unser Stück als Intermedium angeschlossen haben. Allerdings kann es sich nicht um die Aufführung handeln, die in Urbino stattgefunden hat und über die ein berühmter Brief Castigliones berichtet. Aus diesem geht hervor, daß in den in Urbino verwendeten Intermedien kein Negromant auftrat und von keinem Negromanten die Rede war. Die römische Aufführung, die 1514 zu Ehren Isabella d’Estes im Vatikan stattfand, scheint sich an die urbinatische Inszenierung angelehnt zu haben, denn Bibbiena bat Herzog Francesco Maria von Urbino um genaue Anweisungen¹⁵. Sicherlich aber haben schon in dieser frühen Zeit noch andere Aufführungen stattgefunden, von denen wir nichts wissen.

Die Musik Violantes hat weder in der Erfindung noch in ihrer Struktur den Rang der Tromboncinoschen Komposition. Die Wiederholung der Ripresa ist ebenso angezeigt wie bei Tromboncino. Darüber hinaus aber vermißt man völlig die Entsprechung der musikalischen Glieder zu den Reimgliedern des

¹⁴ In diesen handschriftlichen Stimmbüchern ist stereotyp allen Stimmen Text unterlegt, so auch in „Queste lacrime mie“ und in dem Stück Violantes. In beiden Fällen ist es jedoch keine Frage, daß nur die Oberstimme gesungen zu denken ist.

¹⁵ Vgl. Eduard Flehsig: Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schluß des XVI. Jahrhunderts, Dresden 1894, S. 60/61.

Gedichtes. Auch „Forza d'amor“ bringt lediglich 6 verschiedene Reime. Aber nur ein Reimpaar:

Harete in un instante
Cottante forte et tante

findet auch musikalisch seine Entsprechung. Die Stelle ist zugleich bezeichnend für den melodischen Charakter des Stückes: kleine Tonschritte, geringer Ambitus innerhalb der einzelnen Phrasen und vor allem die Versi-piani-Endung auf zwei kurzen gleichen Tönen, wie sie später im Madrigal oft begegnet. Dadurch, daß diese Endung fast zur Regel wird, entsteht nicht der Eindruck von individuellen musikalischen Gliedern wie bei Tromboncino, sondern gleichsam der des Deklamierens an sich. Dieses Deklamieren an sich ist auch jeglicher Beziehung der Musik zum Textinhalt übergeordnet, um von Ausdruck ganz zu schweigen. Nur das Ganze ist wiederum Spiegel jener wehmütig-geheimnisvollen Gestimmtheit, wie wir sie bei Tromboncino bemerken, womit „Forza d'amor“ besonders zu seiner realistischen Umgebung kontrastiert haben muß, falls unsere Mutmaßung zutrifft, daß es sich um ein „Calandria“-Intermedium handeln könnte. Gestenhafte Akzente finden sich kaum, allenfalls an der Stelle „pia“: abgesehen von der natürlichen Schlußverbreiterung der Ripresa ist es das einzige Mal, wo die Singstimme eine Brevis lang auf einem Ton verweilt. Die abgelegene Kadenz B—A unterstreicht das Besondere dieser Stelle und erinnert an das melodisch und klanglich gleiche „nostra sorte“ in „Porta ognun“ (Editions-Teil Nr. V, Takt 15—17). Auffallend ist noch der Vers „Et pongha ognun ben fantasia“, der den relativ weiten Bogen einer Septime schlägt, von c" bis d', und mit seinem homorhythmischen Beginn und der Führung der Oberstimmen in Sexten und Terzen wie eine Zusammenraffung nach der scheinpolyphonen Bewegtheit wirkt. Doch Stellen dieser Art bleiben so sehr Ausnahme, daß man sich fragt, ob sie überhaupt in dieser Weise zu unterstreichen sind. Der beherrschende Eindruck bleibt die musikalische Spiegelung einer gleichsam anonymen Seelenschwingung, ähnlich Tromboncino, nur ohne dessen gliedernde und nuancierende Qualitäten. Der musikalische Satz selbst ist relativ unbeholfen. Hierzu möge man die Ansätze des Alts zur Imitation des Tenors in Takt 9/10 und 11/12 vergleichen, ferner den Querstand, der durch das originale gis' in Takt 4 entsteht, das in der Aufführung nur für die Dauer eines Viertels auszuhalten ist.

In „Forza d'amor“ tritt, dem geringeren Rang dieser Komposition entsprechend, ein Merkmal zurück, das wir an den anderen Frottolen dieses Kapitels herausgehoben haben: der überzeugende klangliche Ablauf, d. h. eine Tendenz zur späteren Harmonik. Voraussetzung dieser klanglichen Beschaffenheit ist eine Hierarchie der einzelnen Stimmen des mehrstimmigen

Satzes. Schon in unseren ersten Beispielen aus der italienischen Quattrocento-musik fanden wir die Melodie in der Oberstimme. Eine Rangordnung der übrigen Stimmen ließ sich nicht ohne weiteres und vor allem nicht generell feststellen. Oft dominierte der Tenor, bisweilen aber hatte der Baß größeres Gewicht, und auch der Alt — wo vorhanden — war ein mehr oder weniger integrierender Bestandteil. Durchsichtiger sind die Verhältnisse im Allgemeinen bei der Frottola. Wir können sie daher benutzen, um zusammenfassend uns die satztechnische Wende zu verdeutlichen, die sich von der franko-flämisch bestimmten Musik des 15. Jahrhunderts zu der neuen italienischen Musik vollzog. Auch die Chanson weist Oberstimmenmelodik auf, doch handelt es sich dort noch um eine zum Teil ornamentale Oberstimme, der das Gegengewicht von einem substantiell bedeutenden Tenor gehalten wird. Auch dieser Tenor hatte melodische Qualitäten, wenn auch die Komposition ihren Ausgang vom Cantus nahm¹⁶. Eine Melodie im Tenor ist jedoch, besonders wenn es sich um gedehnte Notenwerte handelt, eher ein ideeller Bürge der Satzeinheit als ein sinnfälliger Regulator. Die Oberstimme der Chanson ihrerseits hat oft auf Grund ihres ornamentalen Charakters zu wenig eigene Substanz, zu wenig Gewicht, um ohne weiteres den Satz zu beherrschen und zu prägen. Mit dieser Balance des Satzgefüges hängt auch das klangliche Schweben dieser Musik zusammen. Sobald aber die Melodie, nicht eine von zweien wie in der Chanson, sondern die eindeutig dominierende Melodie in der Oberstimme erscheint, und zwar als nackte Substanz und nicht ornamental verbrämt, kann sie wirklich den Satz beherrschen und bestimmen, zumal sie in der klanglich günstigsten Lage die größte Durchschlagskraft hat. So herausgehoben bewirkt sie sogleich die Bildung eines Gegenpols, der aber nun nicht als eine zweite Melodie in Erscheinung tritt, sondern als reiner Klangträger. Dieser Klangträger ist die unterste Stimme, der Baß. Die von ihm und der Oberstimme gebildeten Intervalle werden nun von den Mittelstimmen klanglich ausgefüllt. So konsequent ist der Satz der Frottolisten allerdings noch nicht. Häufig bilden Oberstimme und Tenor noch ein, wenn auch verkümmertes, Gerüst im alten Sinn. Wenn auch nicht in der Komposition, so doch in der Ausführung und im Arrangement zogen die Frottolisten die Konsequenz aus dieser satztechnischen Entwicklung. Gesänge wie unser „Tirsi“-Stück sind häufig auch für Gesang und Laute überliefert. So ist Tromboncinos Komposition in den „Frottole de Misser Bortolomio Tromboncino & de Misser Marcheto Carra con Tenori & Bassi tabulati & con soprani in canto figurato per cantar & sonar col lauto“, Rom

¹⁶ Ein anonymer Theoretiker des frühen 15. Jahrhunderts schreibt: „Qui vult condere modulum fiat primo tenor . . . Et qui vult condere baladam, rotundellum, viriledum, psalmodium fiat primo discantus.“ Manfred Bukofzer: *Fauxbourdon Revisited*, *Musical Quarterly* 38, 1952, S. 38.

ca. 1520 (Florenz, Konservatorium) erschienen, leider fehlen jedoch gerade diese Seiten in dem einzigen bekannten Exemplar. Die Art des Arrangements geht aber klar aus den erhaltenen Fällen hervor. Man ließ den Alt des vierstimmigen Satzes einfach unter den Tisch fallen und begleitete den Gesangsdiskant zweistimmig mit Tenor und Baß auf der Laute. Tromboncino selbst berichtet darüber in einem Brief aus Vicenza vom 2. April 1535 an den venezianischen Musiktheoretiker Giovanni del Lago (Einstein, S. 48): „. . . V. S. mi richiede la minuta de ‚Se la mia morte brami‘ (nicht erhalten) et così molto voluntier ve la mando, advertendovi ch’io non la feci se non da cantar nel lauto, cioè senza contralto. Per che chi cantar la volesse il contralto da lei seria affiso (?). Ma si pressa non havisti havuto, gli n’harei fatta una che se cantaria a 4 senza impedir l’un l’altro . . .“ Eine Komposition a quattro war also ein Unternehmen, das man nicht in „pressa“ (Eile) vornehmen konnte, ein gelehrter Satz als die Frottola in ihrer originären Form. Von hier aus gesehen wird demnach in der Frottola folgende Rangordnung der Stimmen sichtbar: 1) Oberstimme (absolut dominierende Melodie) und Baß als Begleitung und Stütze, 2) eine Mittelstimme, die den durch Baß und Melodie gebildeten Klang (Intervall) ergänzend zu einem Dreiklang präzisiert (nicht wie der alte Contratenor mit dem Klangträger konkurriert) und 3) eine andere Mittelstimme, die den Klang weiter ausfüllt, aber für die Struktur nicht unbedingt notwendig ist. Bei der Begleitung kommt es also darauf an, daß bestimmte Klänge, Akkorde realisiert werden. Ob diese Klänge (unter Einbeziehung der Oberstimme) drei -oder vierstimmig sind, d. h. mehr oder weniger voll realisiert werden, ist eine Frage zweiter Ordnung. Diese Scheidung von Melodie und klanglicher, fügen wir hinzu: instrumentaler Begleitung, die mit einem Mehr oder Weniger an Aufwand ausgeführt werden kann, leitet eine Entwicklung ein, an deren Ende die Generalbaßmusik steht. Das sukzessive Kompositionsverfahren bezeugt auch ein Brief von Bernardino d’Urbino an Isabella d’Este vom 24. Mai 1494. Bernardino schreibt von einem in Rom beliebten Lied, dem „ho gionto quelle consonante (cioè Soprano e Basso) ma el Contralto l’ha fatto uno che havemo qui“ (Torrefranca, S. 320). Es handelt sich hier noch um die ältere, vom Tenor ausgehende Satzweise. Für unseren Zusammenhang ist aber vor allem wichtig, daß der Alt nicht nur nachträglich, sondern sogar von einem andern Autor hinzugefügt wird, wie wir dies ja auch von zahlreichen sowohl dreis- als auch vierstimmig überlieferten Chansons des 15. Jahrhunderts her kennen. — In der Abstufung der Stimmen ist Tromboncino also einem früheren Satz verpflichtet. In der Oberstimmenmelodik weist er andererseits in die Zukunft.

In der Komposition, d. h. in dem von den Drucken überlieferten, fast ausschließlich vierstimmigen Satz der Frottola ist diese Hierarchie der Stim-

men noch oft überdeckt durch Rudimente älterer Kompositionsverfahren, z. B. findet sich der Tenor häufig noch nicht ganz mit seiner Funktion als Sekundärstimme ab. Es erhebt sich aber angesichts vieler Fälle die Frage, ob dieser vierstimmige Satz die ursprüngliche Form der Frottola bzw. die charakteristischste Art ihrer Ausführung repräsentiert, oder ob er dem Bestreben zu danken ist, dem Normalsatz der Zeit Genüge zu leisten, ein Bedürfnis, das erst bei der Kodifizierung und besonders bei der Kodifizierung in Druckform entstanden sein könnte. Natürlich begegnen in den Frottolenpublikationen auch genuin vierstimmige Sätze, die sich besonders dadurch zu erkennen geben, daß alle Stimmen, nicht nur wie in der Regel die obere, textiert sind. Doch es gibt zu denken, daß Pietro Aron in seinem 1545 in Venedig erschienenen, aber zweifellos von einer mindestens 15 Jahre älteren musikalischen Situation ausgehenden *Lucidario in Musica* die beiden hervorragenden Frottolenkomponisten Tromboncino und Cara unter den „Cantori al Liuto“ rubriziert, während Komponisten wie Costanzo Festa und fra Pietro da Hostia unter den „Cantori a Libro“ figurieren (Libro quarto, Capitulo I). Die Frottolisten, „cantori al liuto“, waren Sänger im Sinne der Troubadours, sie verfaßten bisweilen wie diese ihre Texte selber, die Drucke fügen in diesem Fall dem Verfassernamen die Worte „Cantus et Verba“ hinzu. Auch die franko-flämischen Komponisten waren Sänger, aber sie waren „cantori a libro“, gelehrte Sänger, Fachmusiker, Kirchen- oder Hofkapellsänger, d. h. virtuelle Kapellmeister (der einzige Kapellmeister unter den von Aron aufgezählten 27 männlichen Sängern — Girolamo Lorino da Chiari, maestro di Capella in Brescia — erscheint natürlich als „cantore a libro“). — Man könnte demnach schließen, daß die ursprüngliche Vortragsart der typischen Frottolen der Sologesang mit Lautenbegleitung war. Dies würde der allgemeinen Haltung dieser Gesänge entsprechen, die wir als Ausdruck der seelischen Gestimmtheit eines Ich aufgefaßt haben. Es würde gleichzeitig das in der vierstimmigen Ausarbeitung den einfachen klanglichen Sachverhalt nur verschleiende Geflecht der Mittelstimmen (bisweilen auch der Unterstimme) erklären, das wir schon am Anfang dieses Kapitels als Scheinpolyphonie charakterisiert haben.

Die seelenhafte, ichbezogene Einstellung zeigt sich deutlich, wenn wir Tromboncinos Eklogengesang mit etwa gleichzeitigen spanischen Villancicos vergleichen, die ebenfalls in dramatischen Eklogen Verwendung fanden. Auf die Beziehungen, die zwischen der Frottolenmusik und der weltlichen spanischen Musik bestanden, weist Rubsamen hin (MGG 4, Sp. 1027/28). So enthält die repräsentative Quelle der spanischen Musik dieser Zeit, der *Cancionero de Palacio* (Barbieri-Codex) acht italienische Frottolen.

Wenn wir ein Beispiel älterer spanischer Theatermusik ins Auge fassen, d. h. einer Theatermusik, die zumindest ihrer Haltung nach dem Satz des

15. Jahrhunderts verpflichtet ist, so werden wir kaum Unterschiede zur gleichzeitigen italienischen Musik feststellen können. So ist etwa der anonyme dreistimmige Villancico „Di, porque mueres en cruz“ (Barbieri, S. 480; Anglés vol. 2, S. 169) aus dem Auto de la Pasión von Lucas Fernández¹⁷ (1514 in dessen *Farsas y Églogas* veröffentlicht) in der musikalischen Struktur unseren dreistimmigen Lauden „Chi serve a dio“ aus Belcaris *Sacra Rappresentazione di Abramo e Isacco* (Editions-Teil Nr. I) und „Vieni a me, peccatore“ („Amor i vo fugendo“, Beispiel 2) so eng verwandt, daß man annehmen möchte, der spanische Autor habe sich entsprechende Gesänge aus italienischen *Sacre Rappresentazioni* zum Vorbild genommen.

Eigenständiger sind dagegen die Eklogengesänge von Juan del Encina. Der Villancico „Gasajemonos de hucia“ (Barbieri, S. 527/28; Anglés vol. 1, S. 196; Pedrell III, Nr. 26; Melodie auch in *Z. f. Mw.* 4, 1921/22, S. 83) steht in der Mitte der Ekloge „De los pastores que de tornaron palaciegos“, die Encina in seinem *Cancionero* (Salamanca 1496) veröffentlicht hat (Barbieri, S. 179). Es handelt sich also um einen Gesang, der eine ganz ähnliche Aufgabe erfüllt wie „Queste lacrime mie“ in Castigliones „Tirsi“. Eine weitere Parallele besteht darin, daß Encina, wie Castiglione, in seinen Eklogen, die zwischen 1492 und 1498 während seiner Dienstzeit beim Herzog von Alba, Don Fadrique Alvarez de Toledo entstanden (MGG 3, Sp. 1330/31), selbst auftrat. Auch der Schlußvillancico dieser Ekloge, „Ninguno cierre las puertas“ (Barbieri, S. 528; Anglés vol. 1, S. 198; Pedrell III, Nr. 26 bis; Melodie auch in *Z. f. Mw.* 4, 1921/22, S. 83), der von allen Personen gesungen wird (MGG 3, Sp. 1335), ist erhalten.

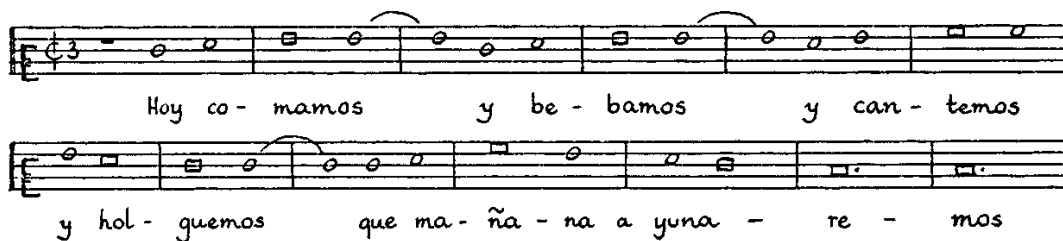
„Gasajemonos de hucia“ wirkt frischer, abwechslungsreicher, dafür aber im Ton nicht so einheitlich wie die Frottolen. Fast in jedem Vers geschieht musikalisch etwas Neues: der 3. Vers, „Viénese sin le buscar“, verläßt den anfänglichen geraden und geht in den Tripeltakt über; der 4., „Gasajemos esta vida“, nimmt die gerade Bewegung wieder auf, wird aber im Gegensatz zur bis dahin waltenden Vollstimmigkeit nur von den beiden Außenstimmen vorgetragen, auch der Satz ist hier anders, gleichsam motettisch im Gegensatz zur liedhaft-homorhythmischen Haltung des Anfangs; der 5. Vers, „Descruciamos del trabajo“, bringt als neue Kombination die beiden Mittelstimmen, der 6., „Quien pudiere haber gasajo“, die beiden Oberstimmen, der 7., „Del cordojo se despida“, die beiden Unterstimmen; dann folgen zu der Musik des Anfangs noch drei Verse. Die Musik der ersten beiden Verse hat einen energischen Zug, den wir in den Frottolen kaum finden. Andererseits begegnen aber auch Spuren gelehrten Kontrapunkts, der den Frotto-

¹⁷ Fernández, der Musikprofessor an der Universität Salamanca und Kantor an der dortigen Kathedrale war (MGG 3, Sp. 1332), ist vielleicht auch der Komponist des Satzes (vgl. Barbieri, S. 156).

len im allgemeinen fremd ist. So bringen die Mittelstimmen des 5. Verses das Bicinium der Außenstimmen des 4. Verses, aber im Stimmtausch. Die zwei folgenden Bicinien, die ebenfalls identisch sind, vertauschen die Stimm-lage allerdings nicht.

Der Villancico vermittelt den Eindruck einer bunten, aber etwas unge-regelten Vielfalt. Weder klanglich noch metrisch werden die Verse so über-zeugend gefaßt wie in der Frottola, von einer melodischen Korrespondenz der Verse mit gleichem Reim ist natürlich nicht die Rede. Sowohl der Satz Note-gegen-Note des Anfangs als auch die wechselnden Stimmkombinationen des Fortgangs verbieten es, eine Stimme, etwa die Oberstimme, als die absolut führende, melodietragende anzusehen. Damit kann aber eine sol-che Musik auch nicht Ausdruck des Ich und seiner seelischen Gestimmtheit sein, wie es die Frottola ist.

Einheitlicher, aber weniger vergleichbar ist der Schlußgesang der Ekloge. In seiner schreitenden homorhythmischen Haltung erinnert er eher an ein-fache Karnevalsgesänge. Diese Eklogenmusik Encinas hat noch einen mehr kollektiven Zug. Er bestimmt auch den Villancico „Hoy comamos y beba-mos“, den Schlußgesang einer andern Ekloge, die Encina ebenfalls 1496 in seinem Cancionero veröffentlicht hat (Barbieri, S. 529/30; Anglés vol. 1, S. 203; Melodie auch in Z. f. Mw. 4, 1921/22, S. 82). Hier haben wir es mit einem Tanz- und Trinklied zu tun, dem ein ähnliches Schema im Wechsel-tripeltakt zugrunde liegt, wie wir es bei manchen Karnevalsgesängen und auch Frottolen finden. Doch ist die Bewegung des Rundtanzes hier besonders einprägsam wiedergegeben:



Encinas Eklogengesänge haben mehr Charakter als manche Frottolen, doch von dem Neuen, das die typischen Frottolen bringen, sind sie noch nicht berührt.

Dies gilt wohl auch für die Musik, die Gil Vicente für sein Auto pastoril castelhano endereçado as matinas do Natal verwendet hat. Dieses Weihnachtshirtenspiel, dessen Aufführung schon in den Anfang des 16. Jahrhun-derts fällt, enthält eine „Cançoneta“ „Norabuena quedes, Menga“ (Text bei Barbieri, S. 186), die eine Kontrafaktur des Villancico „Norabuena vengas, Menga“ ist. Von diesem Villancico existieren zwei verschiedene anonyme

dreistimmige Fassungen, die auch in textlicher Hinsicht vom 7. Vers an differieren. Die erste Fassung (Barbieri, S. 538; Anglés vol. 2, S. 45/46) ist ganz einfach, in der dreistimmigen Laudenart des 15. Jahrhunderts gehalten, vergleichbar etwa unserem „Chi serve a dio“ (Editions-Teil Nr. I). In der eigentlichen Strophe ist der Satz mittels verschiedenartiger Stimmkombinationen aufgelockert: „Donde dejaste el ganado“ wird von Tiple und Tenor, „Pastorcillo descuidado“ vom Contra allein, die folgenden zwei Verse dagegen wieder, wie die Ripresa, von allen drei Stimmen gemeinsam vorgetragen. Diese Auflockerung bewirkt jedoch keine Dialektik (genauso wenig wie in Encinas Gesang), auch der Text ist ja nicht Dialog. Es entsteht vielmehr ein Eindruck, der dem eines Wechsels von Vorsänger und Chor vergleichbar ist. Auch hier, wie bei „Chi serve a dio“, ist eine tänzerisch-choreographische Seite des Gesangs in Rechnung zu stellen. Beweglicher ist die zweite Fassung (Barbieri, S. 539, Anglés vol. 2, S. 46/47). Schon ihr erster Vers ist von jener Energie getragen, die wir schon bei Encina fanden. Der zweite Vers zeigt einen imitatorischen Ansatz. Die Strophe selbst ist noch konsequenter als in der ersten Fassung aufgespalten: „Donde dejaste el ganado“ ist dem Contra, „Pastorcillo descuidado“ dem Tiple und „Pues que vienes tan cansado“ dem Tenor jeweils allein anvertraut, erst „Ara fé que Dios mantenga“ nimmt die Vollstimmigkeit der Ripresa wieder auf. Der Satz beruht auf einer ähnlichen Agilität wie dreistimmige Stücke etwa in der Art von „Alla bataglia“ (hier Seite 103), ohne jedoch etwas von deren Gestalthaftigkeit zu bieten. Noch weiter allerdings ist er von der Seelenlyrik der Frottolen entfernt. Von ihr hat vielleicht Encina bei seinen zahlreichen Rom-Aufenthalten (seit etwa 1500) etwas aufgenommen. In dieser späteren Periode ließ er sich jedenfalls dramatisch von Italienern anregen, so von einer Ekloge des Ferrareser Dichters Antonio Tebaldeo¹⁸. Der Rolle, welche die Frottolenmusik in Rom zu dieser Zeit spielte, wollen wir uns nun anhand der wenigen lokalisierbaren Beispiele zuwenden.

*E. Das Preislied in den drei lateinischen Eklogen Pietro Corsis
(Rom 1509 und 1510)*

Rom gehört in den Zusammenhang dieser Untersuchungen, weil sich ein frottolenhafter Satz gefunden hat, der in römischen Eklogenaufführungen Verwendung fand. Er ist das einzige Zeugnis von Theatermusik aus dem Rom der Hochrenaissance und soll aus diesem Grunde trotz seines lateinischen Textes hier etwas ausführlicher betrachtet werden. Die Musik findet

¹⁸ Vgl. J. P. Wickersham Crawford: The source of Juan del Encina's Égloga de Fileno y Zambardo, *Revue Hispanique* XXXVIII, 1916, S. 218—231.

sich vollständig in der ersten von drei lateinischen Eklogen, die von dem humanistischen Kanoniker Pietro Corsi stammen und vor Papst Julius II. aufgeführt wurden, die erste am Tag von Mariae Himmelfahrt im Jahre 1509, die zweite an Allerheiligen desselben Jahres und die dritte am St. Peterstag des Jahres 1510. Die erste Ekloge wurde auf dem Hügel von Santa Maria Maggiore („in esquilijs ad dive Marie“), wahrscheinlich in der Kirche selber, „coram Julio II Pontefice et quatuor Cardinalibus spectantibus“ (fol. 177 verso des unten genannten Manuskriptes) von den Kindern des Bartolomeo della Rovere, sechs Neffen und einer Nichte des Papstes, gespielt¹⁹. Die Eklogen samt der Musik unseres Gesanges sind in einem oft kaum lesbaren Zustand im Cod. Vat. lat. 3441 erhalten. In lateinischen Hexametern geschrieben, bieten sie inhaltlich eine seltsame Mischung antiker und christlicher Elemente. So wird die erste Ekloge von einem Angelus eröffnet, doch die Personen des Stückes wie Corydon und Mopsus gehören der heidnischen Arcadia an. Natürlich gipfelt das Ganze in einem Preis Julius' II., und auf ihn bezieht sich auch unser Gesang. Er erscheint mit den Noten am Ende der ersten Ekloge, sein Baß ferner zweimal innerhalb der zweiten Ekloge. Innerhalb und am Ende der zweiten Ekloge sowie am Ende der dritten erscheinen weitere Strophen im gleichen Versmaß, die ganz offensichtlich zu derselben Musik gesungen werden sollen. Im Editions-Teil gebe ich als Nr. VIII eine Übertragung der Musik und des Textes, so weit ich ihn entziffern kann.

Da das Stück hauptsächlich als Schlußgesang nach den einzelnen Eklogen fungiert, könnte man Chorgesang annehmen. Das ist auch angesichts des Satzes Note-gegen-Note möglich, lediglich am Schluß bietet sich eine Textunterlegung für die Unterstimmen nicht von selber an. Merkwürdigerweise ist aber auch in diesem Gesang wie in fast allen Frottole nur die Oberstimme textiert. Sologesang wäre also nicht auszuschließen. In Anbetracht des schreitenden Charakters könnte man an einen Umzug denken. Der Satz ist simpel und nicht frei von Verstößen gegen die Regeln. So bringen Takt 8/9 Oktavparallelen zwischen Alt und Baß, gemildert allerdings durch die dazwischen liegende Pause, Takt 11 zwischen denselben Stimmen parallele Quinten, Takt 15/16 zwischen Diskant und Alt eine Folge von vier Quintenparallelen. Die Tatsache, daß an all diesen Fällen der Alt beteiligt ist, zeigt wohl, daß auch dieses Stück nach dem oben beschriebenen Kompositionsverfahren entstanden ist, welches einem Primärsatz von drei Stimmen den Alt als Sekundärstimme hinzufügt. In klanglicher Hinsicht wirkt das Stück in den einzelnen Abschnitten und im Ganzen zentriert, d. h. in seinem Akkordablauf sinnfällig gegliedert wie etwa „Crudel fugi se sai“. Altertümlich da-

¹⁹ Paul de Nolhac: La Bibliothèque de Fulvio Orsini, Paris 1887, S. 256.

gegen ist die Notierung der Baß-Stimme mit b-Vorzeichnung für das große H, während die anderen Stimmen keine b-Vorzeichnung aufweisen (die Gründe dieser im 15. Jahrhundert noch häufigen Notierungsweise können hier nicht erörtert werden).

Haben wir es bei diesem Gesang mit einer typisch römischen Art der Frottola zu tun oder mit einer dilettantischen Umzugsmusik, die sich an entsprechende Vorbilder der Florentiner Karnevalsgesänge anlehnt? Gehört er mit seinem gut textierbaren Satz Note-gegen-Note zu jener „fortschrittlichen“, villottesken Gruppe der Frottolen, die das Madrigal vorbereiten helfen, handelt es sich um einen besonders primitiv begleiteten Sologesang oder um nichts von alledem? Um die erste Frage zu erörtern, ziehe ich einige Stücke der Frottolenliteratur heran, die in bzw. für Rom komponiert worden sind. Der Eröffnungsgesang von Petruccis 9. Frottolenbuch, „Quercus iuncta columna est / Nectunt vincula quercum / Nectunt vincta columna“²⁰ ist von Filippo de Luprano zur Vermählung von Marcantonio Colonna mit Lucrezia Gara della Rovere, einer Nichte von Julius II., die am 2. Januar 1508²¹ in Rom gefeiert wurde (vgl. MGG 8, Sp. 1325), komponiert worden. Auf die Hochzeit spielt der Text an (quercus=rovere=Eiche). Mit seiner Scheidung in eine ausgesprochen vokale Oberstimme (+ rhythmisch ähnlicher Baß-Stimme) und ausgesprochen instrumentale Mittelstimmen ist dieser Satz eine typische Frottola, die sich nicht von den Vertretern der Gattung in Nord- bzw. Mittelitalien unterscheidet. In seiner stark scheinpolyphonen Faktur erweist sich das Stück als ähnlich anderen Kompositionen Lupranos, so etwa dem von uns herangezogenen „Son fortuna onnipotente“.

Ebensowenig wie dieser Satz Lupranos ähneln unserem Eklogengesang die in Petruccis 11. Frottolenbuch auftauchenden Kompositionen eines Eustachius De. M. Romanus. Mit diesem wohl nicht identisch ist der ebenfalls im 11. Buch erscheinende Eustachius De. M. Regali Gallus. Aber auch dieser Komponist scheint in Rom gewirkt zu haben, denn das 11. Buch bringt von ihm (fol. 19 verso — 20 recto) einen Abschiedsgesang auf einen Colonna:

O gloriosa colonna in cui sappoggia
Nostra speranza el gran nome latino
Che ancor non torse dal vero camino
Lira di giove per ventosa pioggia
Levan di terra al ciel nostro intellecto

²⁰ Veröffentlicht in Theodor Kroyer: Der vollkommene Partiturspieler Erste Folge, Leipzig 1930, S. 8/9.

²¹ Laut Ferdinand Gregorovius: Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, 3. Auflage, Achter Band, Stuttgart 1881, S. 43, fand die Hochzeit im Juli des Jahres 1506 statt. Nach Gregorovius ebenso Ludwig von Pastor: Geschichte der Päpste III, 2: Pius III. und Julius II., 5. bis 7. Auflage, Freiburg i. Br. 1924, S. 724.

El rosignol che dolcemente alombra
 Tutte le nocte si lamenta e piangne
 Tu che da noi signor mio ti scompagne
 Qui non palazi non teatro o loggia
 Man lor vice un abete un faggio un pino
 Tra lherba verde el bel monte vicino
 Onde si scende poetando & poggia
 Damorosi pensieri il cor nengombra
 Ma tanto ben sol tronchi: & fai imperfecto
 Tu che da noi signor mio te scompagne.

Der Anfang sei als Beispiel gegeben:

O glo-rio-sa co-lon-na in cui s'appog-gia
 no-stra spe-ran-za El gran no-me la-ti no

Der Duktus dieser Musik läßt wirklich eher an einen „Gallus“, d. h. Franko-Flamen als an einen Italiener denken. Mit der Art unseres Eklogengesanges hat das Stück des Eustachius nichts zu tun.

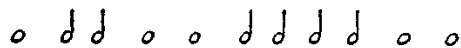
Die merkwürdige, altertümliche Vorzeichnung (Erniedrigung nur für das H im Baß) begegnet in Petruccis 4. Buch einmal, bei dem anonymen „Lassa el cieco dolor che ti trasporta“ (PÄM 8, S. 59/60). Dieses Stück ist in dem gleichen Satz Note-gegen-Note gehalten wie der römische Eklogengesang.

Sollte sich in beiden Sätzen die altertümliche Tonalitätsvorstellung mit einer altertümlichen oder althergebrachten Gattung verbinden? Wenn wir den ganzen Text von „Lassa el cieco dolor“ heranziehen (PÄM 8, S. XXXIX), so stellen wir fest, daß es sich um einen Strambotto oder Rispetto (Ottave Rime) handelt²² und daß dem Brauch der Zeit entsprechend (MGG 4, Sp. 1023) nur das erste Verspaar komponiert ist. Die Musik gilt unverändert auch jeweils für die drei folgenden Verspaare der Strophe. Sie ist eines jener einfachen Modelle in der Art, wie man in dieser Zeit Verse, Ottave Rime, episch vorgetragen hat, ein Brauch, der wohl weit ins Quattrocento zurückreicht und weiterwirkte, solange das italienische Epos lebendig blieb, also mindestens bis zu Tassos Zeit. Das Stück ist also ein musikalisches Modell für eine bestimmte Versgattung, nicht individueller musikalischer Ausdruck von bestimmten Versen, ohne daß dies ausdrücklich gesagt wird. Es gibt aber auch frottolistische Sätze, die sich schon in ihrem Titel als Modelle solcher Art zu erkennen geben, z. B. Michele Pesentis *Modus dicendi capituli*, „Ben mille volte al di me dicea amore“ aus Petruccis 1. Buch (PÄM 8, S. 35; *Instituta et Monumenta* I, 1, S. 36). Ein gleichartiges Modell für Terzinen hat Filippo de Luprano im 4. Buch (PÄM 8, S. 99) mit seinem *Aer de Capituli*, „Un sollicito amor, una gran fede“ gegeben. Beide Sätze bewegen sich wie das ebenfalls als Modell erkannte „Lassa el cieco dolor“ im einfachen Satz Note-gegen-Note. Der Gedanke liegt nahe, daß auch der satztechnisch so ähnliche römische Eklogengesang auf ein solches Modell zurückgehen könnte. Seine Versform weicht von den sonst in den Eklogen durchgehenden Hexametern ab. Welche Verse er bringt, offenbart folio 203 recto unseres Manuskriptes, wo es über den Strophen am Ende der dritten Ekloge heißt: *Ad Divum Petrum / Ode Dicolos tetrastrophos*. Gemeint ist die sapphische Odenstrophe (drei sogenannte sapphische Elfsilbler und ein Adonius). Die sapphische Ode ist auch anhand originaler antiker Texte durch Frottolisten in Musik gesetzt worden, so z. B. die Horaz-Ode „*Integer vitae, scelerisque purus*“ durch Michele Pesenti in Petruccis 1. Buch (PÄM 8, S. 34; *Instituta et Monumenta* I, 1, S. 35; Melodie auch in V. f. Mw. 3, 1887, S. 42), auch durch Tromboncino (vgl. PÄM 8, S. XIX). Wenn wir diese Kompositionen mit unserem Eklogengesang vergleichen, so ist, abgesehen von dem gleichen Satz Note-gegen-Note, die Gleichartigkeit der rhythmischen Struktur verblüffend. Dies zeigt sich nicht nur im Negativen, daß nämlich alle drei Sätze die antiken Quantitäten ignorieren, sondern auch im Positiven, indem die rhythmische Gestalt der Stücke fast gleich ist. Offenbar liegt hier eine für die Frottolisten typische Vertonungsart der sapphischen Strophe vor, die noch bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts weitergilt, wozu man Arcadelts Kompositionen der

²² Hier stellt sich auch heraus, daß das letzte der Musik unterlegte Wort (S. 60) nicht „vole“, sondern den folgenden Reimen entsprechend „vols“ heißen muß.

Horaz-Oden „Poscimus si quid“, „Integer vitae“ und „Montium custos“ (Arcadelt: Chansons, S. 58—60) vergleichen möge. Man konnte dieses Modell auch einfach auf den italienischen Endecasillabo übertragen. Noch 1554 tut dies Alfonso della Viola in seinem Priestergesang aus Agostino de' Beccaris Ferrareser Hirtendrama „Il sacrificio“, wobei auch der feierliche Charakter mitempfunden sein mag, den dieses Schema von dem Vortrag und von der Vertonung sapphischer Oden her hatte (zu dem Priestergesang siehe die Bemerkungen im letzten Kapitel dieser Arbeit).

Nachdem wir die übergeordnete Gattung des römischen Eklogengesangs erkannt haben, können wir nun im Vergleich zu Pesentis Modell die individuellen Züge ins Auge fassen. Pesenti gibt sozusagen das reine Schema, d. h. der Rhythmus



wird für alle drei sapphischen Elfsilbler streng durchgehalten, der Satz ist fast völlig homorhythmisch. Akkordwechsel findet nur statt, wo es die Melodie gebieterisch verlangt. Der Ambitus des Cantus, der Rezitation, wird bewußt gering gehalten, im ersten Vers umfaßt er den Raum a'—f', im zweiten — dazu sequenzierenden — Vers g'—e', im dritten a'—e' und im abschließenden Adonius nur a'—g'. Man hat den Eindruck etwa einer Rezitation zur Lira. Hierzu sei noch einmal auf Alfonso della Violas späteren Priestergesang verwiesen. — Der Eklogengesang folgt grundsätzlich dem von Pesenti gebrachten Muster, wirkt jedoch belebter, bewegter, mehr als Umzug denn als starre Deklamation. So wird der Satz Note-gegen-Note besonders bei dem Adonius „ore faventes“ aufgelockert, auch der melodische Ambitus ist etwas weiter als bei Pesenti. Hauptsächlich ist es aber die rhythmische Gestaltung, die unseren Gesang von der Horaz-Ode unterscheidet. Und zwar meine ich nicht die kleinen Varianten des Schemas wie die Viertelauflockerung auf „omnes“ des zweiten Verses. Die Stelle, von der das rhythmische Leben des ganzen Satzes ausgeht, läßt sich vielmehr präzise nennen, es ist der Anfang des dritten Verses: „Hanc io Juli“. Bei der Nennung des Papstes erfolgt eine einmalige Vergrößerung des Rhythmus, die in der Übertragung zum Einschub einer Tripelgruppe zwingt. Hier entsteht der Eindruck einer Kollektivgebärde, eines choreographischen Umschlags der bisherigen Schreitbewegung: als ob der Zug plötzlich innehaltend sich Julius in einer ausladenden Huldigung zuwendete. Auch melodisch ist diese Stelle herausgehoben. Nachdem die vorangehende Stelle „pueri senesque“ ebenso wie der Anfang des Stückes, „Hanc io lucem“, die einfache Wechselbewegung e'—f'—e' (in der jeweils höchsten Stimme) gebracht hatte, erfolgt nun zu der ausladenden Huldigungsgebärde eine zweimalige Wechselbewegung: g'—a'—

g'—a'—g'. Ihren strahlenden Charakter erhält die Stelle auch durch die unvermittelt einbrechende C-Tonalität.

Mit alledem soll nicht behauptet werden, daß der Eklogengesang eine kunstvolle Komposition ist. Seine primitiven Züge bleiben bestehn, aber auf sie kommt es bei der gegenwärtigen Untersuchung nicht an. Wichtig ist vielmehr, daß dieses in der Gattung frottolistischer Odenkomposition stehende Stück in seiner Eigenschaft als dramatische Einlage einen gewissen darstellenden, choreographisch-gestenhaften Zug annimmt, welcher der Odenmusik — wie der Frottolenmusik im allgemeinen — fremd ist. Wie anders man zur gleichen Zeit eine neulateinische sapphische Ode komponieren konnte, möge das Stück „Laura romanis decorata pompis“ eines Hieronimus Alauro (a Lauro?) aus Petruccis 11. Frottolenbuch (fol. 64 verso — 65 recto) zeigen, das dem Text nach zu schließen für eine römische Laura entstanden ist [Beispiel 10]. Die Musik zeigt motettische Haltung in frottolistischem Gewand. Wenn wir die in diesem Abschnitt berührten vier Beispiele römischer Frottolenkomposition (Eklogengesang, Hochzeitsgesang, Abschiedsgesang, Laura-Ode) aus den ersten 10 bis 15 Jahren des 16. Jahrhunderts zusammenhalten, so fällt es schwer, gemeinsame Züge zu entdecken. Man hat eher den Eindruck eines gewissen Eklektizismus gegenüber dem Norden.

Bevor wir die Betrachtung der frottolistischen Odenvertonung und ihrer Anwendung innerhalb des dramatischen Genus abschließen, sollen dem einige gleichzeitige entsprechende Erscheinungen in Deutschland gegenübergestellt werden. Die ältesten mehrstimmigen deutschen Odenkompositionen — aus Jakob Lochers Drama „Historia de rege francie“ (1495) — folgen dem gleichen Modell, das bei Pesenti und in unserem Eklogengesang vorliegt, wie die Schlußode des 1. Aktes zeigt (vgl. MGG 9, Sp. 1845, Abb. 3). Anders aber verhalten sich die bekannten deutschen Odensammlungen von Petrus Tritonius (Augsburg 1507), Ludwig Senfl (Nürnberg 1534; besteht zum größten Teil aus Neubearbeitungen der Tenores des Tritonius) und Paul Hofhaimer (Nürnberg 1539)²³. So hat Senfl die gleiche Horaz-Ode „Integer vitae“ in Musik gesetzt wie Pesenti. Im Gegensatz zu diesem folgt er aber genau den antiken Quantitäten und gibt Längen mit Semibreven, Kürzen mit Minimen wieder (Tenor in V. f. Mw. 3, S. 42). Er folgt mit diesem Prinzip dem durch den Humanisten Conrad Celtis angeregten Tritonius, und noch Hofhaimer schließt sich dem an, wie man aus den vierstimmigen Sätzen der sapphischen Horazode „Jam satis terris nivis atque dirae“ von Tritonius, Senfl und Hofhaimer ersieht (V. f. Mw. 3, S. 52—54; dort auch jeweils drei Sätze für andere Horazische Maße). Verglichen mit Pesentis Modell haben alle diese

²³ Vgl. zu diesen Humanistenvertonungen Rochus von Liliencron: Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts, V. f. Mw. 3, 1887, S. 26 ff.

deutschen Sätze etwas Gewolltes. Das antike Schema ist der Musik gewaltsam aufgepfropft, die Musik selbst zwingt sich zu einem künstlich einfachen Satz, der nicht aus einer Vortragspraxis heraus entsteht wie die italienischen Modelle für musikalische Verswiedergabe. Anregungen von außen können fruchtbar werden, aber sie müssen es nicht. Es gehört dazu eine günstige Konstellation. In unserem Fall befindet sich die Musik noch nicht auf einer Stufe, auf der sie sich aus eigenem Bedürfnis heraus mit bestimmten dichterischen Schemata verbindet, wie etwa im späteren 16. Jahrhundert oder im Becker'schen Psalter von Schütz. Ein solches Bedürfnis setzt mit der Sprache zusammenhängende dynamische, akzentuierende Tendenzen und das Bestreben zum Zusammenraffen der klanglichen Schwerpunkte voraus, was beides dem frühen 16. Jahrhundert noch fremd ist. Die Humanistennoten sind weder vom musikalischen Satz noch von der Sprachvertonung her noch als rhythmische Struktur oder Gebärde von Interesse, ihre historische Bedeutung beschränkt sich auf einen gewissen Einfluß auf den späteren Kantionalsatz. Aber erst in ihm, Ausdruck einer einigen Gemeinde in gegenwärtigem, eindringlich akzentuierendem Sprechen, erfüllt sich das Verfahren mit Sinn.

Unschematische Lösungen bringen zunächst die Chöre in den deutschen Schuldramen des 16. Jahrhunderts²⁴. Eigenständig skandierend, aber nicht quantifizierend und auch in der Melodik von einer genuin deutsch-rustikalen Haltung sind Daniel Megels einstimmige Chöre zwischen den Akten der zuerst 1497 in Heidelberg aufgeführten „Progymnasmata“ („Henno“) des Johann Reuchlin (gedruckt 1498). Hier (V. f. Mw. 6, S. 353) ist noch das mittelalterliche Vaganten- und Studentenlied lebendig, man fühlt sich an moderne Anknüpfungen etwa Carl Orffs erinnert. Der Charakter dieser Gesänge bleibt auch in ihren beiden späteren dreistimmigen Fassungen von 1523 und 1534 (V. f. Mw. 6, S. 354/55 und 356—358) gewahrt.

Auf einer demgegenüber neuen Stufe stehen die beiden musikalischen Sätze, die — mit wechselndem Text — zwischen den Akten des 1501 in Linz aufgeführten *Ludus Dianae* von Conrad Celtis gesungen wurden (V. f. Mw. 6, S. 359). Während die Distichonvertonung falsobordoneartig gehalten ist und die gehenden Breven nur dreimal durch zwei Semibreven unterbricht (Liliencron's Übertragung ist willkürlich), benutzt die sapphische Odenstrophe das gleiche rhythmische Schema, das Pesentis Modell und der römische Eklogengesang aufweisen. Ein Einfluß der italienischen Vortragsart ist hier nicht von der Hand zu weisen. Im Gegensatz aber zu dem Eklogenchor fehlt in dem

²⁴ Vgl. Liliencron: Chorgesänge. — Vgl. auch W. Nagel: Die Musik in den schweizerischen Dramen des 16. Jahrhunderts, M. f. M. 22, 1890, S. 68/69, Karl Nef: Die Musik in Basel, S. I. M. G. 10, 1908/1909, S. 546/547 und E. Refardt: Die Musik der Basler Volksschauspiele des 16. Jahrhunderts, A. f. Mw. 3, 1921, S. 201—203.

deutschen Gesang ebenso wie in der erwähnten Aktschlußode aus Lochers „*Historia de rege francie*“ jegliche gestenhafte Ausweitung der Bewegung.

Auf der Basis der Humanistenoden stehen die drei vierstimmigen Chöre aus der „*Voluptatis cum virtute disceptatio*“ von Benedictus Chelidonium (gedruckt Wien 1515). In ihnen ist die sapphische Ode rhythmisch genauso behandelt wie bei Tritonius, Senfl und Hofhaimer (V. f. Mw. 6, S. 360/61).

Der volkstümliche und der humanistische Typ bestimmen das musikalische Bild in den deutschen Schuldramen auch der Folgezeit. Z. B. sind der Haltung des mittelalterlichen Liedes, ohne humanistisch-metrische Zwänge und ohne Einfluß der in Anlehnung an den Vortrag des Endecasillabo in Italien entstandenen Modelle, die Gesänge aus Christoph Hegendorfs *Comedia nova . . . de duobus adolescentibus* (gedruckt Leipzig 1520) (V. f. Mw. 6, S. 362) und der erste Chor „*Iacche Bacche ohe ohe*“ aus der „*Andrisca*“ (gedruckt Köln 1539) des Georg Macropedius (V. f. Mw. 6, S. 369) verpflichtet; streng quantifizierend im Sinn der Humanistengesänge ist der Chorus seu hymnus Lazari morientis (V. f. Mw. 6, S. 373) aus des Macropedius „*Lazarus mendicus*“ (1541), eine Abart davon der Chor vor dem Epilog der „*Rebelles*“ (1535) des Macropedius (V. f. Mw. 6, S. 363) oder die Chöre nach den drei ersten Akten des „*Josephus*“ (1544) von Macropedius (V. f. Mw. 6, S. 374).

Humanistische und volkstümliche Haltung lassen sich bisweilen schwer auseinanderhalten, besonders wo es sich um Jamben oder Trochäen handelt, deren Alternierungsprinzip mit dem deutschen volkstümlichen Skandieren unschwer zur Deckung gebracht werden kann. Dies ist z. B. der Fall in den Chören der „*Aluta*“ (Jamben) des Macropedius (V. f. Mw. 6, S. 363) von 1535 oder — mit der Lizenz der rhythmischen Umkehrung im jeweils vierten Takt — in den Chören nach den Akten 1, 2 und 3 der „*Rebelles*“ (V. f. Mw. 6, S. 362/63) oder auch im „*Hecastus*“ (Trochäen) des Macropedius (V. f. Mw. 6, S. 368) von 1536.

Das Auftauchen des italienischen Odenmodells, wie wir es in der *Historia de rege francie* von Locher und in dem *Ludus Dianae* von Celtis feststellten, beschränkt sich im deutschen Bereich auf Ausnahmen. Dagegen finden sich von 1539 an auch madrigaleske Einschlüsse, z. B. in der „*Andrisca*“ des Macropedius (V. f. Mw. 6, S. 369/70). Man fühlt sich an die gleichzeitigen Florentiner Intermediengesänge Francesco Corteccias erinnert, besonders der Chor „*Iacche Bacche ohe ohe*“ ist textlich wie musikalisch dem Schlußgesang Corteccias „*Bacco Evoe*“ (Editions-Teil Nr. XIII D) verwandt. Beide mögen zum Teil im Boden des volkstümlichen mittelalterlichen Tanzliedes wurzeln, wie für den „*Andrisca*“-Chor bereits angedeutet wurde. Welche Komponente aber auch jeweils in den Gesängen der deutschen Schuldramen überwiegt, nirgendwo bricht ein gestisch-dramatischer Impuls durch, nirgendwo handelt es sich um darstellende Musik.

IV. BEZIEHUNGEN ISAACS UND VERDELOTS ZUM TRAGÖDIEN- GESANG

A. Heinrich Isaacs Seneca-Vertonung „Quis dabit pacem populo timenti“

Bevor wir den geschichtlichen Gang der weltlichen italienischen Musik weiter verfolgen, haben wir im Zusammenhang mit der Musik in der Tragödie und mit der Vertonung antiker Metren noch einmal eine Komposition Heinrich Isaacs zu berühren. Seine beiden vierstimmigen lateinischen Motetten „Quis dabit capiti meo“ und „Quis dabit pacem populo timenti“ (DTÖ XIV, 1, S. 45—48 und 49—52) sind auf den Tod des Lorenzo de' Medici (1492) geschrieben. Beide sind an verschiedenen Stellen der Florentiner Handschrift II. I. 232 (Magl. XIX, 58, fol. 79 verso — 81 recto und 128 verso — 130 recto) überliefert. Reese (S. 170) und Rubsamen (MGG 10, Sp. 1416/17) nennen als Dichter von „Quis dabit capiti meo“ Poliziano, während Albrecht (MGG 6, Sp. 1432) Poliziano den Text des anderen Gesanges zuschreibt und August Buck und Bianca Becherini (MGG 4, Sp. 380) offenbar beide Gedichte als von Poliziano stammend ansehen. Nun ist die Zuschreibung von „Quis dabit pacem populo timenti“ an Poliziano aber unmöglich, da dieser Text bis „quiescant“ (S. 51) aus der dem Seneca zugeschriebenen Tragödie „Hercules Oetaeus“ (Vers 1541—1545, bis „resonet per urbes“, und 1580—1586) stammt¹. Hierauf hat Friedrich Ludwig in S. I. M. G. 10 (S. 321) aufmerksam gemacht, nachdem schon Gustav Gröber² unter Berufung auf A. Mancini³ darauf hingewiesen hatte. Die Verse der Tragödie sind sapphische „Elfsilbler“, „Quis dabit capiti meo“ dagegen ist eine imitierte glykoneische Strophe auf der Grundlage des Responso-riums in Dominica Passionis⁴. Die restlichen, nicht dem „Hercules Oetaeus“ entstammenden Verse von „Quis dabit pacem“ sind ebenfalls sapphische Elfsilbler. Erst in ihnen wird Bezug auf Lorenzo genommen, zunächst versteckt: „Dive pax orbis *medice*“ (S. 51), dann offen: „Laurenti“ (S. 51/52).

¹ Vgl. L. Annaei Seneca Medea-Oedipus-Agamemnon-Hercules (Oetaeus) iteratis curis edidit Humbertus Moricca, Turin 1947, S. 231 und 233.

² Zu den Liederbüchern von Cortona, Zeitschrift für romanische Philologie XI, 1887, S. 391.

³ I Manoscritti della Libreria del Comune e dell'Accademia Etrusca di Cortona, 1884, S. 53.

⁴ Versus „Quis dabit capiti meo“ = Jeremias 9,1; vgl. C. Marbach: Carmina Scripturarum, Straßburg 1907, S. 334.

Nach Just (S. 5) erscheint „*Quis dabit pacem*“ außer in der Florentiner Handschrift noch in Cortona 95/96 + Paris nouv. acqu. 1817 (Baß fehlt), in Bologna Q 20 und mit dem geistlichen Text „*Illumina oculos meos*“ in Kassel Mus. ms. 24. Entgegen der Angabe Justs enthält das Bologneser Manuskript sowohl Prima als auch Secunda Pars der Motette.

Zunächst sei zu „*Quis dabit capiti meo*“ bemerkt, daß die Zuschreibung der Textbearbeitung an Poliziano zutrifft, da sie sich bereits in dessen ältester Werkausgabe (Venedig 1498) findet (München, Bayerische Staatsbibliothek 2^o Inc. c. a. 3680ⁿ; Titelblatt fehlt, Seiten weder foliiert noch paginiert). Es geht ihr in dieser Ausgabe die Bemerkung voran: „*Intonata per Arrighum Isac*“. Genauso findet sich das Gedicht in Angeli Politiani Opera . . ., Basilea Apud Nicolaum Episcopium iuniorem, 1553 (Bayerische Staatsbibliothek Opp. 2^o 79) auf S. 621/22 als „*Monodia in Laurentium Medicem, intonata per Arrighum Isac*“⁵. Natürlich enthält weder die eine noch die andere Ausgabe den Text „*Quis dabit pacem*“. — Der Terminus *Monodia* für Totenklage (vgl. MGG 9, Sp. 476) begegnet übrigens noch bei Lord Byron (*Monody on the death of the Right Hon. R. B. Sheridan*).

In der vorliegenden Fassung ist „*Quis dabit pacem*“ zweifellos eine Trauer-

⁵ Derselben Jeremias-Stelle (9,1), die als Versus des Responsorius nach der dritten Lektion der dritten Nokturn Verwendung findet, ist der Text der beiden Trauermotetten von Mouton und Costanzo Festa (beide veröffentlicht in *Monumenta Polyphoniae Italicae* II: C. Festa, *Sacrae Cantiones*, Rom 1936, S. 108—119) auf den Tod der Königin Anna von Frankreich (1514), „*Quis dabit oculis nostris fontem lacrymarum*“ nachgebildet (vgl. hierzu Paul Kast: *Studien zu den Messen des Jean Mouton*, Diss. Frankfurt 1955, S. 20/21). Moutons Motette findet sich wiederum in demselben Florentiner Manuskript (fol. 185 verso — 187 recto) wie die hier besprochenen Motetten Isaacs und La Rues. Festas Komposition ist im Bologneser Ms. Q 19 erhalten, das aus dem Besitz der Diane de Poitiers stammt (vgl. Edward E. Lowinsky: *The Medici Codex*, *Annales Musicologiques* V, 1957, S. 93, 94 und 100 ff.). Wie H. J. Moser (*Missae Carminum*, Wolfenbüttel und Zürich 1962, S. 15/16) und Alexander Main (*Maximilian's Second-Hand Funeral Motet*, MQ 48, 1962, S. 173 ff.) unabhängig voneinander feststellten, ist dieses Stück musikalisch und weitgehend auch textlich identisch mit dem Satz auf den Tod Maximilians (1519), der sich als Nr. 32 in Otts *Tomus secundus novi operis musici*, Nürnberg 1538, mit der Zuschreibung an Senfl findet (Schering: *Beispiele* Nr. 76; RD 13, S. 17—21). Der Festa-Senflsche und Moutonsche Satz gehen auf die gleiche choralische Vorlage zurück. Derselbe Text, aber in musikalisch neuen Sätzen, wird noch einmal für den Tod Ferdinands I. (1564) im *Novus Thesaurus* von Joanelli (Venedig, Gardano, 1568, S. 406 und 408) von Michael Deiss (4-stimmig) und Joannes Chainee (6-stimmig) verwendet. Diese letzte Motette wurde mit entsprechenden Textänderungen offensichtlich auch in Trient anlässlich des Todes des Fürstbischofs Ludovico Madruzzo (1578) gesungen (vgl. Renato Lunelli: *Contributi trentini alle relazioni musicali fra l'Italia e la Germania nel Rinascimento*, *Acta Musicologica* 21, 1949, S. 62/63).

motette auf den Tod Lorenzos, wie die genannten Bezüge erweisen⁶. Die Anspielung „Dive pax orbis medice“ würde allerdings auch gut auf Hercules passen. Zu denken geben aber auch zwei Beobachtungen. 1) Der Text des Seneca ist durch die Teilung in prima und secunda pars ausgerechnet vor seinem letzten Vers (Vers 1486) in sinnentstellender Weise zerrissen: die Aufzählung „eher wird die Saat im Dunkeln wachsen . . ., eher wird das Sternbild der eisigen Bärin herabsteigen . . .“ bleibt ohne das erwartete „als daß die Völker aufhören, dir Lobgesänge darzubringen“, das erst im zweiten Teil der Motette folgt (vgl. auch Just, S. 9/10). 2) Der nicht antike, letzte Teil des Textes ist zwischen Takt 14 und 15 der secunda pars durch die musikalische Gliederung in sinnstörender Weise unterbrochen: „Dive pax orbis medice, qui nostros — Casus in terris miseratus olim“. Wenn diese Zäsur auch mit der Versgrenze zusammenfällt, so handelt es sich doch um Enjambement, und an der einen Stelle, wo dergleichen in der prima pars vorkommt (Takt 18/19), hat Isaac in der Komposition bei grundsätzlicher Verstrengung doch geschickt durch vorweggenommene Unterstimmen vermittelt:

Si quid irati superi per urbes
Jusserint nasci . . .

Ich möchte daher die Frage stellen, ob hier eventuell eine für die Trauerfeier unternommene Bearbeitung eines im zweiten Teil ursprünglich anders textierten Stückes vorliegt. Wenn der Seneca-Text etwa in Takt 9 des zweiten Teiles weiterliefe, stünden wir vielleicht bei Takt 14/15 einem sinnvolleren Verhältnis zwischen Text und Musik gegenüber. Da zur Komposition von Funeralmusik meistens nur wenig Zeit zur Verfügung stand, scheinen öfter Adaptionen bereits vorhandener Musik an einen neuen bzw. teilweise neuen Text vorgenommen worden zu sein, wie der Fall Festa-Senfl zeigt (vgl. Anm. 5). Der Gedanke einer Ad-hoc-Bearbeitung kann hier um so weniger von der Hand gewiesen werden, als auch der Seneca-Text bereits eine Totenklage (des Chors um Hercules) ist. Wenn wir allerdings versuchen, die Fortsetzung des Seneca-Textes dem zweiten Teil der Isaacschen Motette zwanglos zu unterlegen, kommen wir zu keinem befriedigenden Ergebnis. Da jedoch die oben geäußerten Bedenken dadurch nicht ausgeräumt werden, müssen wir mit der Möglichkeit rechnen, daß auch eine eventuelle Weiterführung des Seneca-Textes Sprünge vorgenommen hat, die sich heute nicht mehr mit Sicherheit rekonstruieren lassen. Ein solcher Sprung liegt ja auch, wie bereits bemerkt, im ersten Teil bei Takt 40/41 vor, wo auf Vers

⁶ Nach Ansicht Justs (S. 6) deuten Provenienz und Aussage des Textes „eher auf das Jahr der politischen und religiösen Unruhen, als die Medici Florenz verlassen mußten (1494)“. Dem widerspricht aber doch wohl der Anruf „Laurenti“, der nur an den eben hingegangenen Toten gerichtet sinnvoll erscheint.

1545 der Tragödie Vers 1580 folgt. Wenn also die Möglichkeit offen bleibt, daß Isaac seine Motette ursprünglich zu einem durchgehenden, wenn auch Verse überspringenden Text aus dem „Hercules Oetaeus“ komponiert hat, so wäre weiterhin nicht ganz auszuschließen, daß es sich um einen Chor handelte, der in einer Aufführung dieser Tragödie gesungen wurde. Der Gedanke an Florenz läge hierbei am nächsten. Der älteste von mir eingesehene Florentiner Druck von Senecatragedien (Giunta 1506) auf der Biblioteca Nazionale enthält keinerlei Hinweis auf eine Aufführung, und auch sonst sind weder aus Florenz noch aus anderen italienischen Städten — auch nicht aus Ferrara, wozu Isaac Verbindungen hatte — Aufführungen des „Hercules Oetaeus“ bekannt. Gerade über Aufführungen klassischer Dramen in Florenz wissen wir aber sehr wenig, und diese wenigen Nachrichten sind oft lediglich indirekt, wie z. B. im Fall einer Aufführung der „Menaechmi“ des Plautus. In den Werken des Poliziano (*Liber Epigrammatum*) finden sich „Prologus“ bzw. „Praefatio“ zu den „Menaechmi“ genannte Verse. Sie beginnen: „Heus heus, tacete, sultis vos ego ut loquar“. Am Schluß heißt es: „Recitata Florentiae“, und Poliziano schreibt dazu an Paulus Comparinus: „Rogasti me superioribus diebus, ut quoniam fabulam Plauti Menaechmos acturi essent auditores tui, prologum facerem genere illo versiculorum qui sint comoediae familiares . . .“⁷ So könnte auch eine Aufführung des „Hercules Oetaeus“ in Florenz stattgefunden haben, ohne daß Nachrichten davon auf uns gekommen sind.

Bevor wir uns der Isaacschen Musik zuwenden, sei erwähnt, daß dasselbe Florentiner Manuskript, das Isaacs beide Motetten enthält, auf fol. 96 verso — 98 recto eine untextierte Motette unter der Überschrift „P. DELARUE“ bringt, der im Index der Textanfang „Quis dabit pacem“ zugeordnet wird. Die Motette ist ebenfalls zweiteilig. Ein geistlicher Text „Quis dabit pacem“ ist mir nicht bekannt. Es lag daher nahe, eine Unterlegung des Seneca-Textes unter die Musik La Rues zu versuchen⁸. Das ist nicht unmöglich, wie sich anhand des ersten Teiles erweist [Beispiel 11]. Diese einigermaßen befriedigende Lösung ergibt sich, wenn man der Musik die Verse 1541—1545 und 1580/81 der Tragödie unterlegt, d. h. den gleichen Textsprung vornimmt, der in der Isaac-Motette vorliegt. Möglicherweise ist La Rues Komposition in Anlehnung oder als Nachahmung der Isaacschen entstanden. Eine Konkurrenzkomposition anlässlich der Trauerfeierlichkeiten für Lorenzo de’

⁷ Laut Alfred von Reumont: *Lorenzo de’ Medici il Magnifico*, 2. Band, Leipzig 1883, S. 316, fand diese „Menaechmi“-Aufführung am 12. Mai 1488 in Anwesenheit des Magnifico „unter Leitung Messer Paolo Comparini’s von Prato, Meisters der Cleriker von San Lorenzo“ statt.

⁸ Eine weitere Quelle für die Motette La Rues ist nicht bekannt, vgl. MGG 8, Sp. 232.

Medici ist allerdings auszuschließen, weil Pierre de La Rue „niemals in Italien gewesen . . . ist“ (Rubsamen in MGG 8, Sp. 230)⁹. Daß die Komposition außerhalb Italiens als Tragödienchor gedient haben sollte, ist nicht anzunehmen. So bleibt nur die Vermutung, daß der Text aus dem „Hercules Oetaeus“ zu jener Zeit öfter für Trauergesänge benutzt wurde. La Rue nahm am 26. September 1503 als Sänger der burgundischen Kapelle an der Trauerfeier für Hermes von Mailand, den Schwager Kaiser Maximilians, in Innsbruck teil¹⁰. Dieselbe Kapelle, allerdings ohne La Rue, sang am 18. August 1507 in Mecheln die Trauergesänge für Philipp den Schönen (MGG 8, Sp. 228). Für solche Anlässe mag die Motette La Rues entstanden sein, dessen enge Verbindung zur Funeralmusik durch seine Requiem-Komposition ebenso dokumentiert ist wie durch die zweimalige Vorsorge (1511 und 1516) für seine eigenen Totenmessen (MGG 8, Sp. 228 und 229)¹¹.

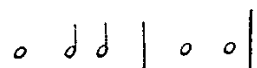
Von der Motette La Rues hebt sich die Komposition Isaacs deutlich ab. La Rue gibt das Muster einer Komposition, wie sie in damaliger Zeit für lateinische Prosatexte üblich war. Dies zu zeigen, genügen die ersten 8 Takte, deren Textunterlegung sicherlich die authentische ist. Wir bemerken ein typisches imitatorisches Eingangsmotiv mit dem lang ausgehaltenen Quintbeginn auf „Quis“, der Umspielung dieses Tons durch Ober- und Untersekunde auf „dabit“ und dem pathetischen Quintfall-Portamento auf „pacem“. Nachdem diese Grundelemente in Erscheinung getreten sind, kann das Motiv in den einzelnen Stimmen, dem polyphonen Bau entsprechend, gekürzt oder verlängert werden. Z. B. hat der erste Ton in Alt, Diskant und Tenor jeweils den Wert einer Brevis, im Baß dagegen den Wert einer Longa, während der Schlußton im Baß nur eine Semibrevis lang ist, im Gegensatz zur Brevis der übrigen Stimmen. Zwei Stimmpaare, Alt-Baß und Diskant-Tenor, sind imitatorisch ineinander gewoben. Die Konzeption ist musikalisch-strukturell, nicht sprachgezeugt. Sprachgezeugt ist auch Isaacs Motette nicht, wenn auch ein anderer Stil in der Zusammengehörigkeit von Worten und Musik nicht zu übersehen ist, beide erscheinen enger aneinander gerückt, die sich auch hier herausbildenden Stimmpaare tendieren zu rhythmischer Kongruenz. Homorhythmische Partien wie am Anfang sind häufig. Diese Züge machen aber gegenüber La Rue nur einen graduellen Unterschied aus. Grundsätzlich

⁹ Ein ihm in der Wiener Handschrift 18 810 zugeschriebenes textloses Carmen in sol (MGG 8, Sp. 230), das identisch ist mit der Chanson „Adieu Florence la jolie“, die im Ms. Magl. XIX. 178 der Florentiner Biblioteca Nazionale unter dem Namen des Guillaume Pietrequin und im Ms. 328—331 der Bayerischen Staatsbibliothek anonym erscheint (MGG 10, Sp. 1269), wäre ein allzu schwaches Indiz.

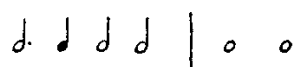
¹⁰ Walter Senn: Musik und Theater am Hof zu Innsbruck, Innsbruck 1954, S. 35.

¹¹ La Rues „Quis dabit pacem“ ist kurz besprochen in Jozef Robijns: Pierre de la Rue, Leuven 1952, S. 132/133. Dort finden sich aber keine Hinweise auf Text und Entstehung der Motette.

unterscheidet sich Isaacs von La Rues Motette dadurch, daß das Prinzip der Durchimitation nicht dominiert, sondern daß das ganze Stück durchzogen ist von einer Haltung, die wir anhand des römischen Eklogengesanges und auch der italienischen Odenkomposition kennen lernten. Es ist die Haltung des Schreitens, des Aufzugs, die sich in dem Rhythmus



manifestiert, wie schon Karl-Günther Hartmann im Artikel „Ode“ in MGG 9, Sp. 1845 bemerkt hat (vgl. auch Just, S. 9). Im ersten Teil von Isaacs Motette finden wir diesen Rhythmus am Anfang (in Vergrößerung), Takt 10 ff. „Si quid irati“, Takt 18 ff. „Jusserint nasci“, Takt 25 ff. „Quem parem tellus“, Takt 33 ff. „Planctus immensas“ (in Vergrößerung), Takt 55 ff. „Ante nascetur“, Takt 63 ff. „Vel fretum dulci“, d. h. 7 von 11 Versen beginnen so. Im zweiten Teil begegnet der Rhythmus in Takt 1 ff. „Quam tuas laudes“, Takt 9 ff. „Dive pax orbis“, Takt 15 ff. „Causus in terris“ (in Vergrößerung), Takt 25 ff. „Maxima Phoebi“ (in Vergrößerung), Takt 36 ff. „Redde Laurenti“, d. h. bei 5 von 6 sapphischen Elfsilblern (der letzte Vers dieses Teiles, „Undique pacem“, ist der Adonius, der auch in dem Eklogengesang die Strophe beschloß). — Die aus dem Eklogenaufzug bekannte jeweilige Fortsetzung dieses Rhythmus:

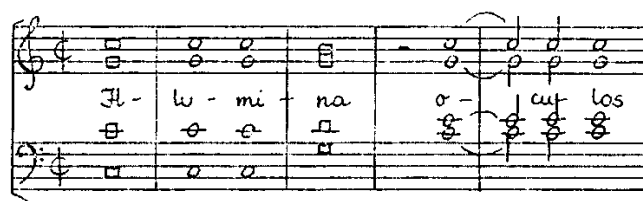


findet sich bei Isaac im ersten Teil nur bei Takt 37 ff. „resonet per urbes“ und als Andeutung bei Takt 51 „comes ibis“ und Takt 65 ff. „resonabit unda“, im 2. Teil aber bei Takt 3 ff. „populi quiescant“ (mit Schlußverbreiterung), Takt 12 im Alt „medice, qui nostros“ (mit Schlußverbreiterung), Takt 19 ff. „miseratus olim“ (Tenor und Baß in breiten, Diskant und Alt in kurzen Werten), Takt 29 ff. „suboles es alto“ (außer Alt, mit Schlußverbreiterung), Takt 56 ff. „Miseri precamur“ (im Baß). Der Adonius bietet wie in „Hanc io lucem“ Gelegenheit zur Schlußkolorierung.

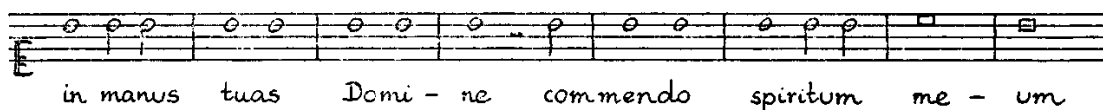
Wir finden also in Isaacs „Quis dabit pacem“ die beiden rhythmischen Elemente wieder, welche den römischen Eklogengesang prägten. Was dort wie Rohstoff wirkte, ist hier bei Isaac Baumittel einer groß angelegten Motette, der Rhythmus des Auf- und Umzugs ist der motettischen Haltung einverleibt. Die konstitutive Bedeutung dieses Rhythmus bestärkt die Vermutung, daß dieses Stück — ungeachtet seiner motettischen Stilisierung — ursprünglich als Tragödiendhor gedient hat.

Von diesem konstitutiven Rhythmus ausgehend wird man die Kasseler Textfassung der Motette, „Illumina oculos meos“, als Kontrafakt ansehen

müssen, was auch Just offensichtlich tut. Die Entscheidung der Frage, ob der geistliche oder weltliche Text primär ist, muß allerdings sorgfältig abgewogen werden. Für eine Priorität der geistlichen Version spräche die reibungslose Anpassung dieses ganzen Textes an die Musik im Gegensatz zu der merkwürdigen Zusammenstellung und Gliederung von „Quis dabit pacem“. Beachtenswert ist auch, daß Isaac den gleichen geistlichen Text mit der gleichen Teilung in Prima und Secunda Pars in einer handschriftlich überlieferten dreistimmigen Motette komponiert hat, die in Ambros V (S. 305 bis 313) abgedruckt ist. Es handelt sich um eine Offertoriumsmotette, deren Anfang (= Psalm 12, Vers 4 teilweise, Vers 5 ganz) mit dem noch heute üblichen Text (Dominica IV post Pentecosten) übereinstimmt. Die Hinzufügung der weiteren Verse entspricht wohl dem damaligen Brauch, schon Palestrinas (GA 9, S. 105—108) und Lassos (GA 1, S. 107—109) Offertoriumsmotetten bringen den Text in seiner heute üblichen Kürze. Die Unterlegung des Textes unter den vierstimmigen Isaacschen Satz ist so geschickt vorgenommen, daß man annehmen möchte, der Komponist selbst sei hieran beteiligt. Im Fall des bei „Quis dabit pacem“ textlos bleibenden Schlusses der Prima Pars (Takt 78—82) ist sogar der geistlichen Textfassung der Vorzug zu geben, da ihr „quid desit mihi“ sich der Musik, besonders den fünf isolierten Tönen des Basses, gut anpaßt. Trotz dieser Argumente spricht die Verwendung des genannten konstitutiven „Oden“-Rhythmus dafür, daß „Quis dabit pacem“, eventuell mit einem ursprünglich anderen Schluß, der primäre Text dieser Motette ist. Dieser gleich zu Beginn so eindrucksvoll aufgestellte Rhythmus muß in der geistlichen Fassung seine charakteristische Gestalt notgedrungen aufgeben:



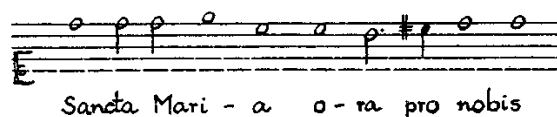
Ist hier der Grund zum Aufgeben des Rhythmus die zu geringe Silbenzahl der geistlichen Textstelle, so wird dieser anderorts durch ein Zuviel an Silben unkenntlich, z. B. bei der „Planctus immensas“ (Takt 33—40) entsprechenden Stelle, wobei auch die in „Quis dabit pacem“ typische Fortsetzung des Rhythmus in Mitleidenschaft gezogen wird:



Die Anpassung an die ursprüngliche Musik ist sehr geschickt vorgenommen, doch man vergleiche damit Isaacs primäre, scharf deklamierende Komposition dieser Textstelle in der dreistimmigen Motette (Ambros V, S. 306), um sich einen Begriff von Original und Kontrafakt zu machen. Gleiche Beobachtungen gelten für folgende Stellen in der Prima Pars: Takt 10—16 „Si quid irati“ (geistlich: „ne unquam ob-“), Takt 25—29 „Quem parem tellus“ (geistlich: „praevalui“, vgl. hier wieder die scharfe Deklamation in der dreistimmigen Motette, S. 306) und in der Secunda Pars: Takt 9—11 „Dive pax orbis“ (geistlich: „ut videant qui“), Takt 15—22 „Causus in terris miseratus olim“ (geistlich: „Quoniam tu Domine adjuvasti me et consolatus“) und Takt 25—28 „Maxima Phoebi“ (geistlich: „Dirupisti vincula“ bzw. im Alt „Dirupisti Domine“). In anderen Teilen des Kontrafakts ist der originale Rhythmus beibehalten. Seine Motivierung findet sich dann aber nicht in den betreffenden Stellen des geistlichen Textes, sondern in der spezifischen rhythmischen Haltung, die Isaac gegenüber dem sapphischen Elfsilbler von „Quis dabit pacem“ einnimmt.

Der Anschauung, daß „Quis dabit pacem“ ursprünglich als Tragödienchor gedient haben könnte, widerspräche die Feststellung eines weiteren Merkmals nicht: eines gewissen litaneihaften Zuges, der sich in der Wiederholung immer wieder gleicher oder ähnlicher Melodieglieder des Soprans äußert, die vom d² ihren Ausgang nehmen bzw. diesen Ton als herausgehobenen Punkt berühren. Eine Tabelle von Stellen der Sopran-Stimme mag diese Zusammenhänge verdeutlichen (siehe Notenbeispiel Seite 178).

Stelle 1 und 3, schwächer Stelle 2 verweisen in ihren Anfängen auf den Bitt-Ton der Litanei. Ihre rhythmische und melodische Gestalt erinnert etwa an die Form von „Sancta Maria, ora pro nobis“, wie sie Monteverdi in seiner bekannten Sonata von 1610 bringt:



Transponiert ist dieses Motiv auch in Takt 15—18 des zweiten Teils erkennbar. Ein solcher Anklang an die Litanei darf um so weniger verwundern, als sich die Motette als musikalische Gattung, ganz gleich was ihre spezielle Funktion ist, immer wieder an die liturgischen Modelle anlehnt. Für eine Trauermusik, als welche diese Motette in jedem Fall fungierte, liegt die Litaneihaltung nahe.

Ob wir in der Motette „Quis dabit pacem“ Umzugs-, Deklamations- oder Litaneihaltung feststellen, auf jeden Fall weicht ihr Kompositionsprinzip bemerkenswert von demjenigen der Motette „Quis dabit capiti meo“ ab. Deren zweiter Teil kehrt den Cantus firmus „Et requiescamus in pace“ hervor, der



an den Versanfang (Requiem aeternam dona) des Responsoriums nach der 9. Lektion der Matutin des Officium Defunctorum oder auch an den Versanfang des Responsoriums ad elationem corporis (Exsequiarum Ordo) erinnert (S. 47, Takt 2—6 im Baß, und im weiteren — nach einer zutreffenden Vermutung Johannes Wolfs — jeweils um eine Stufe nach unten transponiert)¹². Darüber hinaus durchzieht aber dieser Cantus firmus weitgehend

¹² Dasselbe konstruktive Prinzip eines stufenweise auf- und absteigenden Cantus firmus findet sich in Josquins Motette „Miserere mei Deus“ (GA, Motetten Nr. 37) und — sehr ähnlich Isaac — in seiner doppelsprachigen Chanson „Ce (Le) povre mendant — Pauper sum ego“ (H. Osthoff: Josquin 2, Musikbeilage 5). Das in Josquins Motette im Tenor secundus von e' bis e absteigende, sodann wieder, aber

die ganze Motette: Erster Teil = Takt 1—8 (Diskant), Takt 9—12 (Baß), Takt 11—14 (Diskant), Takt 15—32 (Tenor), Takt 24—27 und 28—32 (Baß), Takt 38—46 (Tenor, eine Terz nach unten transponiert), Takt 47—51 (Diskant), Takt 52—64 (Tenor); Zweiter Teil = Baß durchgehend, Takt 3—7 und 33—37 auch Alt; Dritter Teil = Takt 19—23 (Baß), Takt 23—29 und 30—39 (Tenor). Diese Motette ist einerseits konstruktiv vom Cantus firmus aus konzipiert, andererseits von einem so starken Ausdruck menschlicher Erschütterung erfüllt, daß man meinen möchte, nur sie sei unmittelbar unter dem Eindruck von Lorenzos Tod entstanden. „Quis dabit pacem“ wirkt dagegen im Ausdruck gemäßigter, wie auch Just feststellt (S. 6). Dieses Stück ist nicht von einem inneren Sinnträger (Cantus firmus), sondern von der sich äußernden Bewegung, vom Rhythmus, vom Schreiten her konzipiert. Das könnte auf die ursprüngliche Verwendungsart des Satzes als Tragödienchor hindeuten, doch läßt sich eine solche Funktion nicht zweifelsfrei beweisen.

B. Philippe Verdelots Madrigal „Fugite l'amorose cure acerbe“

Während die Frage offen bleiben muß, ob in Isaacs Motette „Quis dabit pacem“ ein früher Tragödienchor hindurchschimmert, dürfte ein anderer Fall eindeutig zu beantworten sein. Schon Alfred Einstein (S. 253) hat auf ein fragmentarisch erhaltenes Madrigal Philippe Verdelots hingewiesen, dessen Text es als Tragödienchor ausweist. Es handelt sich um das Schluß-Stück der Madrigali a cinque Libro primo. B., die Emil Vogel (2. Band, S. 300/301) 1535 datiert und der venezianischen Officin Ottaviano Scottos zuweist. Vogel kannte von diesem Druck die Baß-Stimme im Konservatorium von Bologna und die Alt-Stimme in der Florentiner Bibliothek Landau. Diese Alt-Stimme ist nicht, im Gegensatz zu den meisten Stücken der Landau-Sammlung, an die Florentiner Biblioteca Nazionale gekommen, sondern anderweitig verkauft worden. Zuletzt tauchte sie in der Auktion vom 18. Oktober 1949 bei Sotheby, London auf, wo sie von der Firma Maggs Bros. LTD, London erworben wurde. An wen die Stimme danach gelangt ist, läßt sich nicht mehr

in halbierten Werten, aufsteigende und schließlich in originalen Werten eine Quinte absteigende Motiv „Miserere mei Deus“ begegnet in fast gleicher Gestalt im Sextus von Palestrinas 6-stimmiger Motette „Tribularer si nescirem misericordias“ (Alte GA 2, S. 81—88), wo es in beiden Teilen vom d' bis zum a' auf- und dann wieder zum d' heruntersteigt. Aus demselben ostinaten Cantus — teils gleitend, teils in freier Stufenfolge — besteht der Secundus Altus in Jean Richafort's 5-stimmiger Motette „Misereatur mei omnipotens deus“ (dreiteilig) im Secundus Liber cum quinque vocibus, Lyon, Moderne, 1532, worauf schon Edward E. Lowinsky in JAMS III, 1950, S. 195 hingewiesen hat. Dieser Ostinato ist nicht identisch mit der heute in den Exsequien gebräuchlichen Formel des 50. Psalms (Graduale Romanum, Desclée 1957, S. 106*).

feststellen, wie mir Maggs Bros. am 22. November 1962 brieflich mitteilten. Es bleibt also nur die Bologneser Baß-Stimme, die hier wiedergegeben sei, obwohl sie natürlich das Aussehen des fünfstimmigen Satzes lediglich ahnen läßt:

Fugite l'amo-rose cure a-cer-be Et sia vostra salu-te
il mio dolo-ro Belta, stato, thesor, incanti, & herbe In me non spinser
l'inque-to ar-do-re Regi-na fui & le stelle super-be
Vinsi col verso & al fin occi-si poi d'amor oppressa patre,
sposo, fratel, figlio & me stessa

Auf Grund des Textes vermutet Einstein einen Schlußgesang zu Senecas „Medea“. Dem widersprechen aber die letzten Verse (nach Einstein, der auch die Alt-Stimme heranziehen konnte):

Regina fui, et le superbe stelle
Vinsi col verso, ma non vinsi amore,
E al fin occisi poi d'amor oppressa
Patre, sposo, fratel, figlio, e me stessa.

Medea tötete wohl ihren Bruder und ihre beiden Kinder (nicht bloß eines), aber weder ihren Vater, noch ihren Gatten Jason, noch sich selber. So kann es nicht anders sein, daß sich weder in den antiken Medea-Tragödien des Euripides und des Seneca eine Vorlage zu diesem italienischen Text findet, noch der Text selbst in den italienischen Medea-Dramen der Renaissance. Vergeblich durchgesehen wurden von mir die „Medea“ von Lodovico Dolce und die „Medea“ von Maffeo Galladei.

Nichtsdestoweniger dürfte es sich um einen Tragödiengesang handeln, zumal wir Verdelot in bedeutsamem Zusammenhang mit dem italienischen Theater wiederbegegnen werden. Wir werden dann am Ganzen des musikalischen Satzes zeigen können, was schon aus dieser isolierten Baß-Stimme ersichtlich wird: das neue, enge Verhältnis dieser Musik zum Text, welches Fragen, wie wir sie im Zusammenhang mit Isaac zu stellen hatten, gegenstandslos macht, da Wort und Ton untrennbar zusammengehören. Sekundäre Fassungen (textierte Instrumentalstücke, Kontrafakte) würden sich auf dieser Stufe sofort von selber entlarven.

V. DER DIALOG, DIE VILLOTA UND DER ÜBERGANG ZUM MADRIGAL

A. Der Dialog

Unsere Untersuchungen dürfen sich nicht auf Kompositionen beschränken, deren Verwendung auf dem Theater gesichert, wahrscheinlich oder möglich ist, wir müssen vielmehr auch das Eindringen des dramatischen Geistes in die nicht zweckgebunden dramatische Musik berücksichtigen. Sprechen, nicht nur Sprache, und Geste, nicht nur Ausdruck, kommen naturgemäß ganz besonders zur Geltung, wenn Aussagen sich gegenüber treten, sich aufeinander beziehen, reagieren, antworten, d. h. wo der wie auch immer geartete Monolog verlassen wird und Wechselrede entsteht. Auf die Bedeutung des Dialoges schon für die frühe italienische Musik des 16. Jahrhunderts hat Torrefranca (S. 156 ff.) hingewiesen. Er interpretiert den öfter zitierten Brief Marchetto Caras an Federico Gonzaga vom 14. September 1514, in dem der Komponist „un dialogo a cinque, a botte e risposte, che non fu fatto mai simil cosa“ verspricht, in dem Sinn, daß sich das „non mai“ auf die Fünfstimmigkeit bezieht, daß es aber vierstimmige Dialoge bereits gegeben habe (S. 157). Torrefranca erinnert ferner daran (S. 158), daß „Galeotto del Carretto mandò fin dal 1499 al Tromboncino . . . una sua belzeretta in dialogo, affinché gliela musicasse“ (nach Davari).

Für die Betrachtung der Möglichkeiten, welche der Dialog der Musik um 1500 bot, liegen im Neudruck ausreichende Beispiele vor. Etwa die Hälfte dieser Stücke ist rhetorisch-allegorischer Art, wobei fingierte Gespräche mit dem Tod oder mit Amor im Vordergrund stehen. Hier ist die Verbindung zur Dialog-Lauda des späteren 16. Jahrhunderts greifbar. Im Einzelfall bleibt zu prüfen, ob die Texte wirklich als Dialog anzusprechen sind, und weiterhin, wieweit dialoghafte Elemente für die Musik konstitutiv werden.

In der Pariser Handschrift Rés. Vm⁷ 676, die spätestens 1502 fertiggestellt worden ist, finden sich zwei Sätze, die mit einer Frage an den Tod beginnen: fol. 52 verso — 53 recto das anonyme „Morte che voy“ und fol. 85 verso — 86 recto das hier anonyme, aber in anderer Quelle Isaac gegebene „Morte che fai“ (vgl. Bridgman, S. 218/19 und 236/37). Isaacs Satz, den Nanie Bridgman abdruckt (S. 263—267), erweist sich, wie schon Torrefranca hervorgehoben hat (S. 163), als Monolog. Die Frage des unglücklichen Liebhabers an den Tod ist rhetorisch. Der Text stammt laut Torrefranca (S. 162) und Nanie Bridgman (S. 188) von Serafino Aquilano. Ebenfalls von diesem Dichter

und ebenfalls in der literarischen Form der Dialog-Oktave gehalten ist die „Disperata“ „Morte che voy“ (Torrefranca, S. 497/98). Wie Torrefranca bemerkt (S. 161), finden sich allein in dem Manuskript Vat. 5170 13 Todesdialoge dieser Art von Serafino, den der italienische Forscher auch als Komponisten unseres Satzes vermutet (S. 162). Wie dem auch sei: zur Musik des Pariser Manuskriptes paßt nur, wie Torrefranca feststellt (S. 161), das erste Distichon der Oktave, während die Unterlegung der weiteren Distichen unter die gleiche Musik nicht mit der musikalischen Aufteilung des Dialoges korrespondieren würde. Wir müssen uns also an die ersten beiden Verse halten. Ihre Aufteilung auf Dichter und Tod, wie sie Torrefranca vornimmt (S. 160), ist sinnvoll:

(Dichter) Morte! (Tod) Che voy? (Dichter) Te bramo.
(Tod) Eccomi appresso.
(Dichter) Prendimi! (Tod) A che? (Dichter) Che manchi
il mio dolore.

Die sprechenden Personen sind nicht etwa konsequent auf verschiedene Stimmgruppen verteilt. Der dialektische Charakter wird vielmehr von Schritt zu Schritt individuell, irrational verwirklicht. Eindrucksvoll ist der Gegensatz von breiter homorhythmischer Anrede mit Fermate und drängend vorwärtstreibender Frage des Todes: was willst du? Schon dieses Paar ist als kontrastierendes Gebärdenspiel gesehen. Das äußert sich nicht nur in Rhythmus und Tempo, sondern auch in der Bewegungsrichtung: der Anruf bringt Abstieg im Sopran und Aufstieg im Baß, während die Frage im Sopran auf- und im Baß absteigt. Die folgende Antwort des Dichters „ich sehne mich nach dir“ wendet sich nach dem gestrafften Beginn nicht nur einem fließenderen, ausladenderen Duktus zu, sondern macht auch — im Gegensatz zum Vorhergehenden — von der Reduzierung auf Stimmpaare Gebrauch. Alt und Baß schreiten zunächst in Sextenparallelen abwärts, dann in eindrucksvoller Vergrößerung und in Moll-Trübung Sopran und Baß, aber sofort durch die beiden übrigen Stimmen ergänzt, so daß die Stelle vierstimmig erklingt. Der Abschluß auf g im Baß wirkt dominantisch offen, als ob das „te bramo“ die Frage einschlösse: „wirst du mich wirklich erlösen?“ Gegenüber diesem offenen Halbschluß bringt die Antwort des Todes „sieh mich nahe“, das Moll aufnehmend, den in der Kadenz ausschwingenden Schluß des ersten Verses, angezeigt durch eine Fermate. Diese Kadenz, aber auch die ganze Haltung und Gestimmtheit des Stückes erinnert stark an florentinische Karnevalsgesänge. Trotz der Dialogform des Textes ist ein schreitender, kollektiver Zug der Musik unverkennbar. Auch Einzelheiten wie die Stimmpaartechnik in ihrer motettischen Haltung oder die ungewöhnliche Moll-Trübung erinnern an die Canti carnascialeschi, wie wir sie oben be-

schrieben haben. Das Dialoghafte kommt hier noch mehr durch äußere Kontraste zum Ausdruck als durch ein von echter Bewegung und Gegenwärtigkeit getragenes musikalisches Wechselspiel. Die sprechenden Personen bleiben ohne individuelle Charakterisierung. Auf den zweiten Vers möchte ich nicht ausführlich eingehen, da die Textunterlegung problematisch erscheint. Typisch für den kollektiven Charakter dieser Musik ist aber der Abschluß im tänzerischen Tripeltakt. Hier erweist sich auch dieser Dialog als letzten Endes rhetorisch: im Schlußreigen wird die Trennung von Dichter, Tod und Zuschauern gegenstandslos.

Während die Texte des Serafino d'Aquila schwer zu lokalisieren sind — der Dichter wirkte in Rom, Mittel- und Oberitalien —, führt uns das folgende Stück wohl mit Sicherheit nach Ferrara oder Mantua: der „Dialogo de Amor novamente composto per Miser Nicolo da Correggio“ (s. l. s. d., aber Bologna ca. 1495—98) in der Komposition von Tromboncino¹. Sie findet sich in Petruccis 9. Frottolebuch von 1509 und in der Bearbeitung für Sopran und Laute in den Tenori e contrabassi . . . Libro primo des Franciscus Bossinensis aus dem gleichen Jahr. Die Übertragung beider Fassungen gibt Gallico S. 210—212. Der Text „Aqua aqua aiuto al foco io ardo“ besteht aus 16 Terzinen (Capitoli) und einem Schlußvers, mit jedem neuen Vers wechselt der Gesprächspartner. In der Fassung des 9. Buches ist der Musik das erste Capitolo unterlegt, ein musikalischer Schlußabschnitt, im Sopran durch einen Divisionsstrich vom übrigen getrennt, dürfte als Zwischenspiel zu verstehen sein. Da er auf a schließt, während das Stück dorisch beginnt, ist anzunehmen, daß auf das Zwischenspiel jeweils unmittelbar das nächste Capitolo folgen soll. Am Ende des Ganzen wäre der überhängende Schlußvers dem Zwischenspiel zu unterlegen. In dieser Weise ist ein Teil des Schlußverses, „fuor degli extremi“, der entsprechenden Stelle der Lautenfassung unterlegt. Diese Intavolierung unterscheidet sich im übrigen nicht von der vierstimmigen Fassung des 9. Buches, nur fällt die Altstimme fort, wie es der damaligen Praxis entsprach.

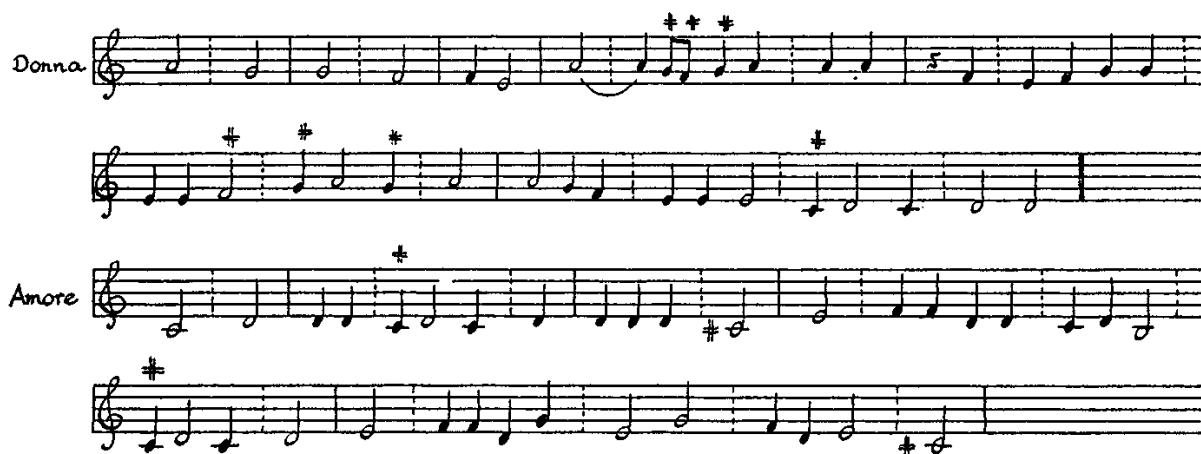
Gallico fragt sich (S. 208), ob die Dialogstruktur derartiger Stücke „è anch'essa una conseguenza della inclinazione dei rimatori di quei tempi per il contrasto semantico-psicologico (come questo fra fuoco e acqua, amore e pianto)“. Diese Frage ist zweifellos zu bejahen, denn wir haben es hier eher mit rhetorischen Kontrasten als mit einem genuinen Dialog zu tun. Besonders deutlich wird dies an Tromboncinos Musik. „Una sensibile differenza di condotta melodica e vocale fra la parte di Amante e quella di Amore“, wie sie Gallico feststellt (S. 210), vermag ich nicht zu entdecken.

¹ Claudio Gallico: Un „Dialogo d'Amore“ di Niccolò da Correggio musicato da Bartolomeo Tromboncino, St. z. Mw. 25 (Festschrift für Erich Schenk), 1962, S. 205—213.

Das Stück ist in allen seinen Teilen von der Minima-Bewegung bestimmt. Der melodische Duktus verläuft wechselnd auf und ab, in der ausgleichenden Art der Frottola. Musikalisch haben wir es überhaupt mit einer ganz normalen Frottola zu tun, deren gesungene Oberstimme als von zwei Personen gesprochen zu denken, sicherlich nicht — entgegen Gallico (S. 210) — von zwei verschiedenen Sängern auszuführen ist. Der ausdrucksstarke Gesang ist von jener Melancholie der Einzelseele gefärbt, die wir als typische Haltung der Frottolenmusik erkannt haben. Es ist dies eine echt lyrische Haltung, vom wirklichen Dialog sind wir hier ebenso entfernt wie — um ein neuzeitliches Beispiel zu nennen — in Stefan Georges „Jahr der Seele“, wo „ich und du die selbe seele sind“ (Vorrede).

Während die Verteilung der sprechenden Personen von „Aqua aqua aiuto“ im Druck nicht angedeutet ist, zeigt sie Tromboncinos Capitolo „Amor. che vuoi. ragion. da chi la vuoi.“ durch die Initialen von Donna und Amore an. Der Satz ist ein Jahr später, 1510, in Anticos Canzone Nove erschienen und von Alfred Einstein in MQ 37, 1951, S. 337—339 zugänglich gemacht worden. Ob dieses Stück wirklich später anzusetzen ist als „Aqua aqua aiuto“, möchte ich angesichts der Dreistimmigkeit, der zweimal auftretenden Contratenor-Klausel sowie gewisser heterophoner, geradezu ans Trecento gemahnender Stellen (S. 337, letzter Takt; S. 338, zweiter Takt) bezweifeln. In der Haltung ist der Satz dem zuvor besprochenen ähnlich, nur ist ein Bestreben des Komponisten bemerkbar, auch musikalisch einen gewissen Gesprächston aufkommen zu lassen. Schon der Anfang mit seinen bewußten Gegenüberstellungen von fallender und steigender Sekunde zeigt das. Überdies lassen sich hier doch einigermaßen verschiedene Stimmlagen unterscheiden: die Donna bevorzugt die Region g'—a', während Amore mehr um das d' kreist. Echte musikalische Dialektik kommt auch hier nicht auf, ich würde daher das Stück als Dialog-Frottola bezeichnen. Man könnte sagen, daß bei einem solchen Gespräch jeder Partner für sich monologisiert. Das wird deutlich, wenn man jeden einzelnen Part, ungeachtet der Einwürfe des anderen, für sich nimmt. Es ergeben sich dann für sich bestehende Einheiten, die eben nur unterbrochen, nicht aber durch das Gespräch beeinflusst oder bestimmt werden (gepunktete Gliederungsstriche = Einsteins Taktstriche; durchgezogene Gliederungsstriche = Personenwechsel) (siehe Notenbeispiel hier Seite 185).

Obwohl in Petruccis 11. Frottolenbuch von 1514 erschienen (fol. 41 verso — 42 recto), ist der Dialog „Al foco al foco“ von A. P. (= Antonio Padovano = Antonio Stringari) schon angesichts der Tatsache, daß alle Stimmen textiert sind, nicht als Frottola anzusprechen. Alfred Einstein hat nur den Anfang des Stückes in der Z. f. Mw. 10, 1928/29, S. 618/19 wiedergegeben, ich bringe es daher hier vollständig [Beispiel 12].



Das Gedicht besteht aus Siebensilblern und ist mit seiner Ripresa und Strophe (mutazione und volta) als Frottola anzusprechen (vgl. Rubsamen in MGG 4, Sp. 1022):

Ripresa: Don don. Al foco al foco!
 Dov'è? Al miser core.
 Chi te l'ha acceso? Amore!
 Per farmi a poco a poco.

Strophe	{	Mutazione: O miserel che credi Extinguer questa face Hormai al sonar cede E portatella in pace
		Volta: Che cusi ad amor piace Non esser piu si sciocho.
		Ripresa: Don don . . .

Wie hieraus und aus den weiteren von Petrucci abgedruckten Strophen ersichtlich, ist nur die Ripresa dialogisch gehalten, und dem entspricht genau die Musik Stringaris. Die Strophe wird vollstimmig vorgetragen, während die Ripresa das Gegeneinander auf Stimmgruppen aufteilt. Zunächst erklingt die hallende Feuerglocke im Baß allein. Danach wechseln sich Sopran und Tenor (der „brennende“ Liebhaber) und Alt und Baß (der fragende Helfer) ab. Erst der letzte Vers der Ripresa, der dem Liebhaber gehört, vereinigt alle vier Stimmen.

Auch hier liegt ein rhetorischer Dialog vor, aber er hat doch realistische Züge. Deshalb mit Rubsamen anzunehmen, daß er zu einem Theaterstück gehört (MGG 4, Sp. 1028), ist unbegründet. Der Realismus ist von der Art, wie wir sie aus den Caccen des Trecento oder auch aus den oben besprochenen Evviva-Gesängen kennen. Der dort festgestellte, für das Rufen cha-

rakteristische Terzsprung stellt sich auch hier bei „Al foco“ in beiden Stimmen ein. Die Frage „dov'è“ ist mit der gespannten Synkope und der absteigenden Sekunde treffend wiedergegeben, auch die zweite Frage „chi te l'ha acceso“ macht von dem Abschreiten in Sekunden Gebrauch und bleibt offen, da infolge Stimmkreuzung die Terz f des Basses über den Alt zu liegen kommt. Demgegenüber wirkt „amore“, das im Einklang schließt, als überzeugende Antwort. Auch in rhythmischer Hinsicht ist das dialektische Spiel gut wiedergegeben: den in Semibreven und ruhigen Minimen gehaltenen Fragen des Helfers steht das auftaktig-aufgeregte „Al foco“, das unruhige, von den Semiminimen bestimmte „al miser core“ und das synkopisch drängende „Per farmi a poco a poco“ des Liebhabers gegenüber. Es entstehen Einzelgesten, aber sie werden sozusagen von Fall zu Fall erfunden, fügen sich noch nicht einem großen konstruktiven Zusammenhang ein. Der Dialog als solcher findet noch keinen überzeugenden Abschluß, sondern schlägt um in die Gattung des tänzerischen Volksliedes, der Villota. Der Chor als kompakter, homophoner Kollektivkörper reißt die Führung an sich.

Die Betrachtung dieser frühen dialogartigen Gebilde zeigt, daß von der eigentlichen Frottola kein Weg zur Überschreitung der Grenze des Monologs besteht. Erst die parallel zur Frottola auftretenden mehr volkshaften Gesänge in der Art von „Al foco“ bewirken eine gewisse Auflockerung des Bodens, aus dem dann später das Madrigal erwachsen soll. Es ist daher zweckmäßig, auch jene Dialoge noch kurz zu berühren, die Torrefranca aus dem venezianischen Ms. It. IV. 1795—98 und der Bologneser Handschrift Q 21 veröffentlicht hat, die beide wohl aus dem dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts stammen (vgl. Gallico: Canzoniere, S. 8).

Das anonyme „Deh non haranno mai“ (Torrefranca, S. 440—442) bezeichnet Torrefranca (S. 163) als einen „Dialogo frottolizzato“. Alle Stimmen des weitgehend homorhythmischen Satzes sind aber textiert, und vor allem die Gangart mit dem zupackenden „Deh“ des Anfangs und den in Tonwiederholungen (in allen Stimmen) nachdrängenden Minimen des 2. Taktes scheint mir geschwinder zu sein als bei typischen Frottolen. Obwohl kein Volkslied, macht die Musik doch sich jene volkstümliche Haltung zunutze, die wir schon in Stringaris Dialog bemerkten. Hier allerdings ist der Satz zwar gewandter im Sinne des fortschreitenden Cinquecento, aber der Dialog ist — wie Gallico mit Recht bemerkt (Canzoniere, S. 43) — „sottolineato solamente dalle pause generali che separano le battute dei personaggi“ (pausa generale nicht im Sinne der deutschen Generalpause). Dennoch sind hier anhand des Dialogisierens teilweise innermusikalische Beziehungen hergestellt, die auf eine neue Stufe weisen. Und zwar kommt es weniger auf die sprechenden Personen an als auf das Dialogisieren an sich. Genauer gesagt ist es eine bestimmte Möglichkeit des Dialogisierens, die hier — ent-

sprechend dem ebenfalls eher rhetorischen Charakter des Stückes — ausgenutzt wird: Dialog als Echo. Vor allem der Schritt g'—f', oft erweitert zu a'—g'—f' oder b'—a'—g'—f' wird zur inneren Korrespondenz der Teile verwendet, wie die erste Hälfte der Sopranstimme erweisen möge (nach Torrefranca):

Deh non haranno mai tre - gua ne pa - ce li afflicti
sen - si mi - a (sic!) da chi?
d'a - mo - re et
di qual donna? el dirlo mi di - spia -
- ce il so
di Ma - ri - on tu se' in erro - re
di Valen - ti - na usw.

Unterstrichen wird diese korrespondierende, echohafte Wirkung noch dadurch, daß dem Schlußton f' in jedem Fall der Baß d mit dem dorischen Dreiklang zugeordnet ist. Das Neue besteht darin, daß hier nicht mehr monologische oder kollektive Rede vorherrscht, sondern daß Unter-redung anhand eines wenn auch noch so partiellen Zuges realisiert wird.

Echo — sowohl als sprachliches, dichterisches wie auch als musikalisches Kunstmittel — hängt nur partiell mit dem Dialog zusammen. Es hat im Bereich der Dichtung mehr mit Reim, im Bereich der Musik mehr mit Kadenz (Halb- und Ganzschluß), also in beiden Fällen eher mit Phänomenen der Binnenstruktur als mit allgemeinen künstlerischen Problemen zu tun. In die italienische Dichtung wurde das Echo als artifizielles, antikisierendes Kunstmittel von Poliziano eingeführt. Er schreibt darüber — worauf schon Engel in MGG 3, Sp. 1076, hinweist — im 2. Kapitel des Liber Miscellaneorum seiner Opera (Basel 1553, S. 244), nachdem er über griechische und römische Echodichtung gehandelt hat: „Quales etiam vernaculos ipsi quos-

piam fecimus, qui nunc à Musicis celebrantur, Henrici modulaminibus commendati, quosque etiam abhinc annos fermè decem Petro Contareno Veneto patricio . . . nonnullisque alijs literarum studiosis dedimus.“ Demnach hat Heinrich Isaac das später so beliebte Echo in die Kunstmusik eingeführt. Unter Polizianos Gedichten gehört nur *Pan ed Eco* (Poesie, S. 103) eindeutig dieser Gattung an:

Che fai tu, Eco, mentr'io ti chiamo? — Amo. usw.

Echohafte Züge wie Binnenreime usw. treten auch in anderen Gedichten Polizianos zutage, am ausgeprägtesten wohl in dem nicht ganz gesicherten „*La pastorella si leva per tempo*“ (Poesie, S. 174/75). Weder das erste noch das zweite Gedicht ist in einer Isaac zugeschriebenen Komposition überliefert. Von „*La pastorella*“ besitzen wir einen anonymen dreistimmigen Satz in zwei voneinander abweichenden Fassungen: einmal in den Spiritualisierungen Serafino Razzis (abgedruckt in R. M. I. 16, 1909, S. 33/34), ferner im Ms. Magl. XIX, 108 der Florentiner Biblioteca Nazionale. Razzi bezeichnet das Lied als alt, auf die Jahrhundertwende zurück weisen die Zusammenklänge besonders in Magl. XIX, 108, dessen Fassung hier wiedergegeben sei: Beispiel [12a]. In melodischer Hinsicht besteht nahezu Identität zwischen dem Anfang von „*La pastorella*“ und Isaacs Instrumentalsatz Nr. 53 in DTO XIV, 1, S. 121. Das Echo des Gedichtes ist in der Musik durch einfache Motivwiederholung wiedergegeben. Ob wir den bescheidenen Satz mit Isaac in Verbindung bringen dürfen — sei es, daß wir ihn ihm direkt zuschreiben oder daß wir ihn als spätere Bearbeitung einer Isaacschen Vorlage ansehen —, muß offen bleiben, solange wir nicht andere, vor allem Isaacsche Zeugnisse dieser frühen Phase der Echomusik besitzen. Erst dann können auch eventuelle Zusammenhänge mit dem Dialog greifbarer werden.

Es ist übertrieben, wenn Torrefranca (S. 164) den Satz „*Haymè Amor Haymè fortuna*“ (S. 464—466) — als dessen Autor sich anhand des auf der New Yorker Morgan Library befindlichen *Motetti e Canzoni Libro primo* von 1521 (vgl. Vogel 2, S. 623 und Einstein, S. 135 ff.) Fra Rufino Bartolucci herausgestellt hat, der zur Zeit des Druckes in Padua wirkte — als „*un piccolo dramma rappresentato in isorcio*“ bezeichnet. Vielleicht hat ihn das hier schon recht weit getriebene Korrespondenzprinzip der Musik dazu verführt. Was den Text betrifft, handelt es sich wieder mehr um Rhetorik, die nur an zwei Stellen dialektischen Charakter annimmt. Den echohaften Zug, der durch Wiederholung einer bestimmten Wendung entsteht, bemerken wir auch hier. Die Wendung hat pathetischen Charakter, es ist die ausgezierte Sopranklausel, die aber in verschiedenen Stimmen des Hauptteils auftritt: Takt 5 = Baß, Takt 10 = Tenor, Takt 19 = Sopran; entsprechend im zweiten Teil (vgl. das folgende Beispiel 93). Das korrespondierende Vor-

gehen der Musik ist nicht Folge eines äußeren Schemas, sondern entsteht aus sinnvoll-sinnenhafter Wiedergabe der Sprache: „Hayme amor“ und „Hayme fortuna“ sind jeweils Sopran und Tenor bzw. Alt und Baß zugeteilt; die Summierung „L’un e l’altra fa gran guerra“ ergreift aber alle vier Stimmen. Das folgende „Che ti senti? Sum per terra“ ist vom Text her gesehen echter Dialog. Die Musik arbeitet auch hier mit den Stimmpaaren, musikalisch-konstruktive Mittel wie Imitation und Gegenbewegung zwischen den beiden Gliedern spielen aber ebenso eine Rolle wie bei der fast spiegelbildlichen Symmetrie zwischen Sopran und Alt zu Beginn des Stückes. Das abschließende „Tanta doglia in me s’aduna“ vereinigt dem „s’aduna“ entsprechend wieder alle Stimmen. Daß trotz allem noch nicht der Eindruck eigentlicher Gesten aufkommt, liegt an dem doch liedhaften Charakter des Satzes: er ist ein Vortragsstück, kein Darstellungsstück. Dieser liedhafte Vortragscharakter tritt besonders in dem zunächst ganz homorhythmischen Teil „O che pena“ (S. 466) zutage, obschon auch er durch Stimmspaltung aufgelockert ist.

Musikalisch-konstruktive Elemente zeigen sich auch in dem Satz „O morte Olà“ des f. P. (so dasselbe Stück im *Canzoni Frottole & capitoli . . . Libro Secondo de la Croce*, Rom 1531; Einstein vermutet in Vogel 2, S. 625, fra Pietro da Hostia). Schon daß es sich um ein Sonett handelt (Text bei Torre-franca, S. 166/67), weist darauf hin, daß wir uns in der Nähe des Madrigals befinden. Am Anfang des Stückes (Torrefranca, S. 510—513; vgl. auch das Notenbeispiel bei Einstein, S. 147) ist der Dialog wieder auf Stimmpaare aufgeteilt, hier wird das konstruktive Verfahren besonders deutlich: das zu dem Sopran-Anruf „O morte“ kontrapunktierend-begleitende Alt-Motiv wird bei der Antwort „Olà“ zur Oberstimme (Tenor) des mit dem Baß gebildeten zweiten Stimmpaares. Die nächste dialektische Gruppe, „perchè mi fuggi — hay tristo (nol sai)“, bringt (mit Ausnahme des anders begleitenden Alts) das gleiche musikalische Material, das somit den verschiedenen Personen fest zugeteilt zu sein scheint. Natürlich wird diese Konsequenz im weiteren Verlauf nicht beibehalten, nur an der Stelle „Che farò io — servi — al servir resisto“ (S. 511) bemerken wir etwas Ähnliches. Oft aber finden sich Korrespondenzen zwischen einzelnen Gliedern, die nicht von einem Bauplan her zu erklären sind. Einleuchtend ist die Verwendung der gleichen Musik für den jeweils letzten Vers der Quartette und Terzette des Sonetts: „Al tuo dispetto el disperat’ho visto“ und „al mio dispetto un nome mi dà il victo“. Nicht nur die formale Stellung der Verse legt die Korrespondenz nahe, sondern auch der ähnliche Wortlaut. Dagegen hat es kaum einen konstruktiven Sinn, wenn die Musik des Anfangs „O morte Olà“ zum (textlich verderbten) 7. Vers „Non posso altro sopportar haime che more“ wieder verwendet wird. Ebenso will die sehr ähnliche Musik für die Verse 6 „Un

breve spatio per troppo dolore“, 10 „Possa d’occider te perchè è in te scritto“ und 13 „Non lieva amor hayme quest’alma stolta“ weder von der Sonettform noch vom Dialog her einleuchten. Das ganze Stück ist dadurch charakterisiert, daß es das korrespondierende Prinzip gleichsam unbewußt verwendet und daher nicht zu einer überzeugenden Struktur gelangt. Geahnt — vorausgeahnt? — ist auch der auf der Unterdominante in die plagale Klausel ausschwingende Schluß des Madrigals zum wiederholten Schlußvers. Aber auch dies erhält im echten Madrigal erst seinen Sinn im Hinblick auf den Gesamtplan.

Auch der Dialog „Amor che fai? Occido et poi do vita“ (Torrefranca, S. 427—431) ist ein Sonett, wie der Text (S. 170—171) erweist, und auch hier ist die Nähe zum Madrigal spürbar. Der Orgelpunkt unter Berührung der Subdominante begegnet am Schluß sowohl der Quartette (8. Vers „Non che gli è una fiamma uscita“) als auch der Terzette („Si che con tal ioco / Occido e stratio ognun senza morire“). Musikalische Korrespondenz ist hier durch eine etwas schematische Anwendung der Imitation angestrebt, die das Stück allenthalben durchzieht. Ansonsten musikalisch korrespondierende Stellen lassen sich nicht immer durch den Dialog rechtfertigen, wie der Anfang zeigt, wo „Amor che fai“ — entgegen Torrefranca — sicherlich als einheitliche Frage aufzufassen ist, der die Antwort „occido et poi do vita“ gegenübersteht. Musikalisch korrespondieren hier „Amor“ und „Occido“ im Sopran, während Tenor und Alt auf „Amor“ und „Che fai“ das gleiche Motiv in Imitation bringen. Die Imitation erscheint noch wie ein der Motette entlehnter Fremdkörper, der das Stück, das doch im Grunde einer anderen Haltung verpflichtet ist, zu usurpieren droht.

Frei von allen Fesseln zeigt sich das durch die dialektische Haltung entbundene Neue in Philippe Verdelots „Quant’ahi lasso’l morir“ (V. f. Mw. 8, 1892, S. 464—467), das gesichert zuerst 1538 im Druck erschien, aber schon ca. 1537 vorlag (vgl. Vogel 2, S. 301, Verdelot 5a. und 5.) und bereits im Bologneser Ms. Q 21 und in einer Florentiner Handschrift erscheint (vgl. Gallico: Canzoniere, S. 106). Erst mit dieser Komposition, einem echten Madrigal², scheint der Dialog auch in rein äußerlicher Hinsicht real zu werden: sobald die Madonna spricht, singt der Sopran mit, während er bei den Worten des Liebhabers schweigt. Einstein vermutet daher zu Recht, daß Verdelot das Stück für eine Frauen- und vier Männerstimmen geschrieben hat. Wie genau eine solche Kombination Verdelots Art entsprach, werden wir später angesichts seiner Musik für Machiavelli-Komödien sehen.

²) Torrefranca (S. 170) gerät — wie allzu oft — bei der Besprechung des Stückes auf Grund seiner vorgefaßten Meinungen ins Phantasieren, will das Stück nicht als Madrigal gelten lassen und hält es für die Überarbeitung eines vierstimmigen Satzes. — Vgl. dagegen die zutreffende Würdigung bei Gallico: Canzoniere, S. 44.

Erst in dieser Komposition sind die Versuche, Ansätze, Funde der zuletzt besprochenen Stücke auf die Ebene eines in sich gesicherten musikalischen Satzes erhoben. Hier sind die Partner des Dialogs weder als solche vernachlässigt, noch in einen rein äußerlichen Kontrast gebracht, sie unterscheiden sich durch klangliche, rhythmische und kontrapunktische Mittel und stellen doch die Einheit des Gesprächs dar durch motivische Bezogenheit aufeinander, wie es die zweite Stimme der beginnenden Männergruppe und der antwortende Frauensopran verdeutlichen mögen:



Wir konnten die zweite Männerstimme anstelle der ersten wählen, da es sich um ein Stimmpaar der gleichen Lage (Tenorschlüssel) handelt, das sich imitierend umrankt. Wie unaufdringlich, natürlich wirkt hier die Imitation, sie ist nicht mehr ein Prinzip, das man hervorkehren möchte, und doch wie sinnvoll erscheint sie erst jetzt eingesetzt. Nicht nur, daß die imitierende Haltung der Männerstimmen der homorhythmischen Antwort der Madonna entgegengesetzt ist, sondern die Imitation unterstreicht auch den Sinn der beginnenden Klage des Liebhabers: Quant', *wieviel* weniger stark (hart) wird das Sterben sein! Das „wieviel“ wird durch die ständige Wiederholung des Ausgangstons d' in beiden Tenorstimmen verdeutlicht (dieser Anfang auch bei Reese, S. 317). Das ist Verwirklichung des in der Sprache beschlossenen Sinns. Daß die Sprache als solche jedoch nicht das letzte Anliegen der Komposition ist, zeigt das nicht korrekte Deklamieren, wie es z. B. aus der Männerstimme des obigen Beispiels ersichtlich wird (in wie weit hier die Tatsache in Rechnung zu stellen ist, daß Verdelot gebürtiger Franzose war, mag auf sich beruhen bleiben). Wichtiger als Sprachverwirklichung ist Verdelot die Umsetzung des Sprachsinns in Gebärde, denn das lamentierende Wiederholen des d' mit der anschließenden (nicht immer ausgefüllten) „threnodischen Quarte“ (Kroyer) ist nur als Geste zu verstehen.

Die Einheit des Gesprächs wird dadurch unterstrichen, daß Verdelot die Partner nicht durch Pausen voneinander abhebt. Meist bleibt sogar eine Stimme der zuende gegangenen Gruppe liegen, bis die antwortende Gruppe in Gang gekommen ist, so S. 464, Takt 8 (Baß), S. 465, 1. Akkolade, Takt 2/3 (Sopran, 2. Tenor und Alt), 2. Akkolade, Takt 4 (2. Tenor), 3. Akkolade, Takt 4 (1. Tenor), S. 466, Takt 1/2 (Sopran, Baß und 1. Tenor), 3. Akkolade, Takt 4 (1. Tenor), 4. Akkolade, Takt 2 (Sopran), S. 467, Takt 1

(Alt, 1. Tenor, Baß). Bezeichnend dagegen ist die einzige Stelle, an der alle Stimmen zugleich eine Minimapause haben: S. 467, 2. Akkolade, Takt 2. Es ist vor dem letzten Vers, der dann später refrainartig wiederholt wird: „Ecco che sol di te doler ti puoi“. Dieser Vers wäre streng genommen dem Liebhaber zuzuteilen, und Einstein tut dies in seinem Textabdruck (S. 256). Doch gleichzeitig ist der Vers so allgemein gehalten, daß er für beide Partner zugleich gilt. So offenbar hat ihn Verdelot aufgefaßt, denn hier singen alle Stimmen zusammen. Der eigentliche Dialog ist zuende, die Generalpause vor dieser Stelle sinnvoll. Nur an einer einzigen anderen Stelle des Madrigals singen alle Stimmen zusammen, S. 465/66: „E qual è questo de sì gran valore?“ Diese Frage gehört eindeutig der Madonna. Hier zeigt sich nun ein weiterer Faktor der Komposition: eine gewisse formale Korrespondenz zur Anlage des Gedichtes. Das Gedicht — ein Madrigal im Sinne des 16. Jahrhunderts mit freier Silbenzahl und Reimfolge — hat 12 Verse. Der fünfstimmig vertonte Vers ist der sechste, bezeichnet also genau die Mitte. Eine solche formale Tendenz hat auch die Fünfstimmigkeit des Schlusses mitbewirkt, sehr viele Verdelotsche und andere Madrigale schließen in dieser zusammenfassenden Art. Aber wir müssen gleich hinzufügen, daß eine solche Zusammenfassung gegenüber vorangegangenen dialektischem Spiel dem Wesen des Verdelotschen Madrigals schlechthin entspricht, daß somit beides in unserm Stück nicht einen vom Text inspirierten Sonderfall darstellt. Die formale Schlußwirkung der Verse 6 und 12 erreicht Verdelot noch durch ein anderes Mittel: durch die plagale Kadenz (G—d und c—G im Baß), die nur in diesen beiden Versen auftritt (das zweite Mal mit Dur-Schluß), während sonst II-I- und — weniger — V-I-Kadenzen benutzt werden, deren Abschlußcharakter für Verdelot offensichtlich schwächer war. Das entspricht der Technik auch anderer Madrigalisten.

Die Darstellung des Sprachsinns durch die Geste bleibt bei Verdelot nicht flach, sondern schließt gleichzeitig die älteren Satzmittel großen Affektausdrucks mit ein, so etwa Josquins klagenden Sextvorhalt (im 2. Tenor) an der Stelle „dura sorte“, wie schon vorher die plötzliche Trübung durch das zweimalige es des Basses einen unerwarteten Tiefenraum erschließt (S. 465). Geste und Ausdrucksmittel zugleich sind die bei Verdelot sehr beliebten Fauxbourdonklänge zu dem Vers „L'amor che mi disama“ (S. 465). Die einzelnen Stellen der Partner sind jeweils als Ganzes durchkomponiert, sei es mehr kontrapunktisch oder mehr homophon. Nur im 8. Vers, „Certo non so, qual donna'l mio cor brama“ (S. 466) tritt eine merkwürdige Auflockerung ein, Verdelot führt hier Stimmpaare gegeneinander: zuerst Sopran und Alt, dann Tenöre und Baß, dann wieder Sopran und Alt (begleitet vom 2. Tenor). Die Stelle ist auch im Text problematisch. Sie muß, dem Lauf des Dialoges folgend, der Madonna gehören, und Verdelot beginnt ja auch mit der hohen

Gruppe. Was aber hat dann das Echo „Certo non so“ der tiefen Gruppe zu besagen? Und warum heißt es dann „*mio cor*“? Einstein (S. 256) setzt in Klammern ein „*tuo*“. Die Stelle scheint mir nur psychologisch erklärbar zu sein. Der vorhergehende Vers des Liebhabers heißt: „*Ahi non sapete che d'amor m'oppresso*“. Ironisch bestätigend beginnt darauf Madonna ihre Antwort: „Certo non so . . .“. Der Liebhaber nimmt das auf und beginnt seinerseits: „Certo non so . . .“, um fortzufahren: „*se voi fosti quell'essa*“, aber er kann diesen Satz erst später zuende bringen, da ihn Madonna wieder unterbricht: „Certo non so, qual donna'l mio cor brama“, und zwar ironisiert sie damit seine eigene Unentschlossenheit, daher das „*mio*“ in ihrem Munde. Dieses Spiel mit vertauschten Rollen gibt Verdelots Musik getreulich sowohl in der Stimmverteilung als auch in der Aufteilung in kleine Gruppen wieder. Einen derartig durchdachten Satz haben wir in keinem der bisher betrachteten Dialoge gefunden. Er eröffnet uns die Aussicht auf die erste musikalisch ausgereifte, da mit den tradierten Mitteln der großen Satzkunst erreichte und damit legitimierte Stufe der Musik als Darstellung im Sinne unseres Themas. Bevor wir uns nun den Madrigalen Verdelots von unserem primären Gesichtspunkt — der Theaternmusik — her nähern, wollen wir ihn als Bearbeiter älterer oder anderer gleichzeitiger Gattungen kennen lernen und zugleich die Frage prüfen, inwieweit diese Gattungen zur Entstehung der neuen madrigalesken, darstellenden Haltung beigetragen haben^{2a}.

B. Die Villota und Verdelot als Bearbeiter

Verdelot hat zwei bekannte ältere Stücke durch Hinzufügung von Stimmen bearbeitet: Michele Pesentis „*O dio che la brunetta mia*“ und Janequins *Guerre*. Pesentis Satz wurde in Petruccis 1. Frottolenbuch 1504 gedruckt, er ist auch in zwei Florentiner Manuskripten überliefert (vgl. Gallico: *Canzoniere*, S. 62, Anm. 2). Von den zahlreichen Neudrucken³ zitiere ich PÄM 8. Petruccis Druck enthält — wie bei vielen Kompositionen Pesentis — den Vermerk MICHA. C. & V., d. h. cantus und verba stammen von dem Veroneser Priester. Es besteht trotz des offensichtlich volkstümlichen Charakters von Text und melodischem Kern kein Grund, diese Autorenangabe in Zweifel zu ziehen, wie dies Einstein (S. 121) tut. Unter Weglassung des Alts erschien der Satz im *Vero Libro di Madrigali a tre voci* di Costantio Festa, Venedig, Gardano, 1543 (vgl. V. f. Mw. 9, 1893, S. 8). Offensichtlich wurde der Zuschreibungsirrtum bemerkt, denn in den folgenden Auflagen dieses Buches von 1551, 1556, 1564 und 1568 ist der Satz fortgelassen (vgl. Vogel 1,

^{2a} Nicht mehr eingegangen werden konnte auf Verdelots 6-stimmigen Dialog „*Chi bussa?*“ und seine Besprechung durch Don Harrau in JAMS 21, 1968, S. 85—93.

³ Gandolfi, *Musikanhang*, S. 9; PÄM 8, S. 29; Torre Franca, S. 573/74; *Instituta et Monumenta* I, 1, S. 31; Della Corte — Pannain, S. 277/78.

S. 235/36). Torrefranca spricht das Stück als Villota (S. 42, Anm. 1; S. 243, Anm. 2), auch als „villotina“ (S. 328) oder Canzone bzw. Barzelletta (S. 273) mit „carattere villotistico“ (S. 273, Anm. 1) an. Nach Rubsamen (MGG 10, Sp. 1114) „nimmt . . . der musikalische Stil den des Madrigals vorweg“. Dieses Vorwegnehmen des Madrigalstils besteht zunächst rein äußerlich darin, daß alle vier Stimmen des Satzes textiert und auch tatsächlich vokal konzipiert sind und daß von Imitation ausgiebig Gebrauch gemacht wird. Die gleichen Merkmale findet Torrefranca auch in den Sätzen, die er Villoten nennt, weshalb er das Madrigal von dieser Gattung herleitet. Was aber ist Villota, was Madrigal?

Fest steht, daß unser Gesang (von dem freien Text her ist über die Gattung nichts auszumachen) keine Frottola im üblichen Sinn ist. Und doch hat sie einen Zug mit der Frottola gemein, der beim echten Madrigal unmöglich wäre: die Altstimme kann zur Not fortgelassen werden, wie es tatsächlich dem Stück widerfahren ist. Vom Madrigal der frühen Zeit ist Pesentis Stück auch durch die allzu schematische Imitation, besonders am Anfang, getrennt. Nach Torrefranca ist eine solche Imitation Kennzeichen der Villota. Stellen wir eine Klärung der Madrigalvorstellung hier noch zurück und befassen uns kurz mit Torrefrancas Villota-Hypothese. Torrefranca geht von dem schon mehrfach erwähnten Ms. It. IV. 1795—98 der venezianischen Biblioteca Marciana aus, vier Stimmbüchern, an deren Ende 12 als „Vilote“ bezeichnete Gesänge erscheinen. Zu ihnen gehört das von uns herangezogene „O vage montanine“. Alle diese Sätze hat Torrefranca im Anhang seines Buches veröffentlicht. Über die bereits genannten Merkmale hinaus fällt auf, daß 8 der Stücke mit der Tenorstimme beginnen (in „La via de la fiumera“ hat der Tenor nur bei der zweiten Strophe den Beginn, Torrefranca, S. 477) und daß bei diesen Sätzen offensichtlich in der Tenorstimme eine vorgegebene Melodie liegt, sei diese nun „Volkslied“ oder vom Komponisten des Satzes erfunden. Torrefranca, der von der Villota die gesamte „nationale“ Entwicklung, d. h. das Madrigal, ableiten möchte, versucht, diese Sätze möglichst früh, schon ins 15. Jahrhundert, zu datieren und so das „Segreto del Quattrocento“ zu ergründen. Für die 8 derartig charakterisierten Sätze überzeugt jedoch diese Hypothese nicht. Vierstimmige Bearbeitungen von Volksmelodien, die im Tenor liegen, begegnen nämlich in den Drucken zu einer Zeit, die der mutmaßlichen Entstehung des venezianischen Manuskriptes (20er Jahre des 16. Jahrhunderts) näher liegt. Im Fior de motetti e Canzoni nove von 1526 (?), die unser „O vage montanine“ enthalten, findet sich auch „Da l'orto se ne vien la villanella“ (Torrefranca, S. 437—39). Im Canzoni Frottole et Capitoli Libro Primo de la Croce (Rom 1526) sind „De la da l'acqua“, „Un cavalier di Spagna“ (Torrefranca, S. 443/444 und 525/526) — beide von f. P. (= fra Pietro da Hostia?) — und „L'ultimo dì di

Mazo“ von Sebastiano Festa (Torrefranca, S. 486/87) versammelt. Der Terminus Villota begegnet ferner im Libro primo De la Fortuna (Vogel 2 Sammlung 1535¹, aber laut Einstein eher 1529/30; nur Alt-Stimme erhalten) bei 7 Stücken, von denen Torrefranca 4 aus anderen Quellen — notgedrungen fragmentarisch — veröffentlicht (S. 564—68 und 571), während er „E se per gelosia“, das im Libro de la fortuna mit dem Text „Sio ti servo la fede“ steht (vgl. Gallico: Canzoniere, S. 91), und „La mi fa falare“, das auch 1533 in einer Neuauflage des Libro primo de la Croce erschienen ist, vollständig vorlegen kann (S. 453—455 und 467—470). Während „E se per gelosia“ die Melodie offensichtlich im Tenor bringt, weicht „La mi fa falare“ von dem beschriebenen Villotenschema etwas ab. Wir kommen auf dieses Stück sowie auf die 4 verbleibenden Villoten des venezianischen Manuskriptes später zurück. Der Terminus begegnet ferner im Primo Libro delle Villote von Alvise Castellino (Venedig 1541), in den Canzone villanesche alla napolitana a 4 voci von Cambio Perissone (Venedig 1545), die im Untertitel „Villote“ heißen, in „La Bataglia Taliana . . . con alcune Villote . . .“ des Mailänder Domkapellmeisters Mathias Fiamengo (Venedig 1549), deren zweiter Auflage von 1552 (München, Staatsbibliothek) eine vierteilige Villota alla Padovana von dem Paduaner Domkapellmeister Jordan Passetto hinzugefügt ist, im Primo libro de Villote des Willaertschülers Antonio Barges (Venedig 1550) und in Filippo Azzaiolos drei Büchern Villote alla Padoana (Venedig 1557—1569). Nach dem einzigen publizierten Stück Castellinos zu schließen („E d’una viduella“ in Chorwerk 8, S. 4/5), versteht auch er unter Villota eine vierstimmige Volksliedbearbeitung, bei der die Melodie im Tenor liegt. Diese Spielart der Liedbearbeitung ist innerhalb Italiens typisch venezianisch, im Gegensatz zur neapolitanischen Art, welche die Melodie dem Sopran zuweist (vgl. zu beiden Arten Chorwerk 8). Die vier mir zugänglichen Villoten Perissones („Oime dolente“ = Chorwerk 8, S. 20/21; „E la morte di marito“ und „Non t’aricordi“ = Einstein III, S. 146—48 und 149/150; „Ve voglio dire“ = Burney III, S. 175) haben die gegebene Melodie im Tenor. In den Villoten Fiamengos und Passettos läßt sich eine Kernstimme schwerlich erkennen, ausgenommen Passettos Satz „Voltat’in qua E do bella Rosina“, der die Liedmelodie eindeutig im Tenor bringt. Weniger eindeutig ist wiederum der Satz der Villoten, die Filippo Azzaiolo herausgegeben hat. In „Quando la sera canta“ (Della Corte-Pannain, S. 286) aus dem 1. Buch (Venedig 1557) liegt die Melodie wohl im Sopran, während sie in „Poi che volse de la mia stella“ mindestens teilweise (Einstein III, S. 77) und in „Chi passa per sta strada“ (R. M. I. 21, 1914, S. 90/91) ganz der Tenor hat (beide Villoten ebenfalls aus dem 1. Buch). Schwierig ist eine Entscheidung meistens auch bei den Stücken seines 2. Buches (1559), das Giuseppe Vecchi 1953 in Bologna neu herausgegeben hat.

Es handelt sich hier um Bearbeitungen, welche die ursprüngliche Melodie oft ganz zum Verschwinden bringen. Doch sprechen manche Einzelzüge dafür, daß auch hier das primäre Material oft in der Tenor-Stimme liegt (vgl. auch den Überblick über die Villoten-Drucke bei Hertzmann, S. 57—62).

Wir können also festhalten, daß der Terminus Villota, soweit man ihn überhaupt als Terminus anerkennen will, einigermaßen kontinuierlich vom Anfang der 20er Jahre bis zum Ende der 60er Jahre des 16. Jahrhunderts anzutreffen ist. Er wird vorwiegend für vierstimmige Tenorbearbeitungen von Volksliedern oder volksliedartigen Melodien benutzt. Stücke wie *Pe-sentis „O Dio, che la brunetta mia“* zeigen, daß Sätze dieser Art schon zu Beginn des 16., vielleicht auch gegen Ende des 15. Jahrhunderts geschrieben wurden. Offenbar handelt es sich dabei aber um eine Erscheinung, die sich nicht auf die italienische Musik beschränkte. Ganz ähnliche Bearbeitungen von Volksliedern finden wir auch im französischen Bereich, z. B. bei Josquin (vgl. H. Osthoff: *Josquin 2*, S. 191 ff.), während das deutsche Tenorlied mit seinem bedächtig durchschreitenden *Cantus firmus* eine ganz andere Haltung aufweist. Bei Josquin handelt es sich allerdings durchweg um dreistimmige Sätze. Auch sie sind rein vokal aufzufassen, da alle Stimmen durchtextiert sind; und auch bei ihnen ist die Imitation, d. h. eine an dem Kanon orientierte Imitation, ein hervorstechendes Satzmerkmal. Diese Sätze dürften in die Zeit von Josquins Beziehungen zum französischen Hof fallen (etwa 1501—1516), wodurch sie sich den italienischen Sätzen zeitlich nähern. Auch die frühen Villoten machen häufig von imitatorischen Ansätzen Gebrauch, während die späteren darauf verzichten. Auf Grund dieser Tatsache aber, die lediglich eine Entwicklung spiegelt, die Gattung auseinanderzureißen — wie dies Torrefranca will —, besteht keine Veranlassung.

Von den 5 noch zu besprechenden Villoten Torrefrancas, die von dem allgemeinen Typ abweichen, ist *„Donne venéte al ballo“* (Torrefranca, S. 445—447) im *Frottole & Capitoli Libro Secondo de la Croce* von 1531 und — wie uns bekannt — *„O vage montanine“* im *Fior de motetti* von 1526 erschienen. Daß es sich bei *„O vage montanine“* ebenfalls um die Bearbeitung einer vorgegebenen Melodie handelt, läßt sich auf Grund der Faktur des Stückes annehmen. Mit dem allgemeinen Villotentyp hat es die schematische Imitation gemein, abweichend ist die Placierung der Melodie in der Oberstimme. Ich möchte bei diesem Satz an einen etwas älteren Typ der Liedbearbeitung denken, was auch mit seiner Zugehörigkeit zur *Sacra Rappresentazione di S. Margherita* korrespondieren würde. In *„Donne venéte al ballo“* scheint sich die vorgegebene Melodie auf die drei oberen Stimmen des Stückes zu verteilen. Der Satz selbst macht stellenweise einen archaischen Eindruck, vgl. die häufig vorkommende Contratenor-Klausel des Basses auf S. 445, 446 (zweimal) und 447 (dreimal). *„La mi fa falare“*

ist eine sogenannte Incatenatura (vgl. Torrefranca, S. 132/33), d. h. ein Quodlibet von Bruchstücken aus verschiedenen Volksliedern. Diese Gattung ist nicht erst in den 20er Jahren des Cinquecento nachzuweisen, sondern begegnet z. B. schon in Lodovico Foglianos „Fortuna d'un gran tempo“ aus Petruccis 9. Buch (vgl. das Faksimile in MGG 4, Sp. 475/476; publiziert von Torrefranca, S. 461—463). Ein anderes bekanntes Quodlibet ist Isaacs „Donna di dentro“ (DTÖ XIV, 1, S. 35/36; Ambros V, S. 351—354; Chorwerk 43, S. 4/5). „La mi fa solfare“ von fra Rufino (Torrefranca, S. 471 bis 475) ist ein aus den Solmisationssilben gewonnener musikalischer Scherz in der Art von Josquins „Vive le roy“, nur in der Faktur viel roher. Am Schluß des geradtaktigen Teils (S. 474) scheint sich die Solmisationsfolge auch mit einem Volkslied zu decken: „Lassa fare“, das nach Jeppesen (Venetian Folk-Songs, S. 73) mit den Worten „Lassa fare a mi ch'io ti canzero“ beginnt (vgl. Reese, S. 238)⁴. Von hier aus ist vielleicht die Benennung des Stückes als Villota am besten zu verstehen. Angesichts seines besonderen Charakters halte ich es jedenfalls für zu gewagt, sich für eine besonders frühe Datierung entscheiden zu wollen. „Ne par estre vegnu“ schließlich (Torrefranca, S. 502) hat mit „O vage montanine“ die Oberstimmenmelodik gemein, im übrigen weist der Satz zu viele dilettantische Züge auf (z. B. Quinten zwischen dritter und vierter Stimme Takt 6/7 und Oktaven zwischen erster und vierter Stimme Takt 15/16), als daß man ihn mit einiger Sicherheit datieren möchte.

Bei der überwiegenden Mehrzahl der Villoten ist ihre Benennung also dahingehend zu verstehen, daß eine gegebene volkstümliche Melodie im Tenor einen mehr oder weniger imitierenden Kontrapunkt der drei übrigen Stimmen bewirkt. Das sind die historischen Kennzeichen der aus dem Venezianisch-Paduanischen stammenden Villota gegenüber etwa der dreistimmigen neapolitanischen Villanelle, welche die Melodie in der Oberstimme hat. Darüber hinaus scheint das Wort „Villota“ in einigen Fällen einfach den Sinn von „Volkslied“ zu haben, ohne daß an bestimmte satztechnische Merkmale dabei gedacht würde.

Nur in diesem Sinn kann auch Pesentis Komposition eine Villota genannt werden. Bevor wir uns mit ihr beschäftigen, wollen wir aber fragen, inwieweit die Villota, im engeren oder weiteren Sinn des Begriffes, der direkte Vorläufer des Madrigals ist, wie Torrefranca will. Ein wesentlicher Bestandteil der Hypothese Torrefrancas ist die Datierung. Hält man sich an die Fakten, so muß man aber einräumen, daß der überwiegende Teil der als Villota gekennzeichneten gedruckten Sätze erst in den Sammelwerken der 20er Jahre des 16. Jahrhunderts erscheint. Einiges mag in frühere Zeit zurückreichen — wir meinen hier nicht die verwendeten Melodien, denn nur die

⁴ Hiermit hat Torrefranca (S. 62 ff.) Josquins Messe *La sol fa re mi* in Verbindung gebracht.

polyphonen Sätze stehen zur Debatte —, aber alle Denkmäler als posthume Veröffentlichungen erklären zu wollen, geht zweifellos zu weit. Auch das Operieren mit Giustinianen und deren Spiritualisierungen (Torrefranca, S. 18 ff.) hilft wenig, da sie uns kaum musikalisch greifbar sind, ausgenommen die „O Rosa bella“ — Sätze, die aber auf jeden Fall keine Villoten sind, und die von Rubsamen identifizierten Stücke⁵. Daß der dreistimmige Satz im rechten Vordergrund von Carpaccios „San Gerolamo nel suo studio“ (Venedig, Scuola di San Giorgio e Tritone) eine Giustiniana sei (Torrefranca, S. 21), ist nur eine Hypothese mehr (die drei Stimmen sind untextiert). Die Bemerkung „cantasi come“ in Laudendruckten des 15. Jahrhunderts sagt nur, daß die Melodien alt sind, beweist aber überhaupt nichts über das Alter der mehrstimmigen Sätze, in denen diese Melodien verwendet wurden. Gehen wir also von den Musikdrucken aus, so fällt die Villoten-Mode mit den Anfängen des Madrigals etwa zusammen. Die Villota hört dann aber auf, ein Wunder zu sein, sie ist zusammen mit dem Madrigal nur Ausdruck einer gleichen Tendenz. So besticht an Torrefrancas These vor allem das Negative: er hat eindrücklich unterstrichen, daß eine Entstehung des Madrigals aus der Frottola undenkbar ist, denn hier handelt es sich wirklich um zwei völlig verschiedene Genera, schon soziologisch und besetzungsmäßig. Das schließt nicht aus, daß einige Frottolisten in ihrem Alter Madrigale geschrieben haben.

Selbst wenn man aber das Florieren der vierstimmigen Villota etwas vor dem Beginn der eigentlichen Madrigalproduktion ansetzen will, so bleibt die Frage, ob das Madrigal von der Villota den entscheidenden Anstoß erhalten hat. Torrefranca stützt diese Annahme auf folgende musikalische Charakteristika der Villota: Tendenz zur Vertikalität der Stimmen, Tendenz zur Imitation (S. 57), Beginn mit der Tenorstimme (besonders kennzeichnend für den „kleinen“ Typ der Villota), speziell beim „großen“ Typ der Villota dialogische Partien, „Lilolela“ (Silben, die keine Wörter ergeben) bzw. „Cicaleccio“ (Geplapper) am Schluß, schneller Nachsatz („Nio“), oft im Tripletakt (S. 303). „Lilolela“, „Cicaleccio“ und „Nio“ fallen als typisch volksliedhaft für das Madrigal ohnehin fort, schon dessen gehobene Texte verbieten sie. Vertikalität, Imitation und dialogische, d. h. hier paarige Verwendung der Stimmen brauchte ein Musiker um 1530 aber nicht von der Villota zu lernen, diese Kompositionsprinzipien waren ihm vor allem aus der doch immer noch völlig dominierenden geistlichen Musik mehr als geläufig. Mit Abstraktionen dieser Art kommen wir nicht weiter, es wäre z. B. mindestens ebenso verfehlt, das Madrigal auf Grund derartiger Begriffe etwa von der Motette ableiten zu wollen.

⁵ Walter H. Rubsamen: The Justiniane or Viniziane of the 15th Century, *Acta Musicologica* 29, 1957, S. 172 ff.

Befragen wir lieber den Gestus der Musik selbst, zunächst anhand der Verdelotschen Bearbeitung, die — jedenfalls dem in der Quelle verwendeten Terminus zufolge — aus dem villotenartigen Satz Pesentis ein sechsstimmiges Madrigal macht⁶. Ein auffallendes Merkmal des Pesentischen Satzes ist seine fast durchgängige Gliederung in Viertaktgruppen. Man hört sie, wenn man Takt 25 als eingeschobenen Takt auffaßt, während des ganzen Stückes, zumeist klar in der Oberstimme ausgeprägt. Dieser Zug verbindet den Satz mit dem Tanz, dem Volkslied und auch zum Teil mit der Frottola. Das Madrigal dagegen vermeidet eine solche Regelmäßigkeit. Pesenti macht häufigen Gebrauch von Imitation, teilweise sogar Kanonik (Takt 1—5, 20/21 mit Ausnahme des Tenors, 26—30). Dies beruht auf einer mehr archaischen, unbewußten Konzeption. Das Madrigal dagegen stellt die Imitation (Kanonik vermeidet es) in den von Sinn und Wort erfüllten Plan des Ganzen. Es setzt die Imitation vor allem in bewußten Gegensatz zu anderen Techniken, z. B. der Stimmpaartechnik oder dem Satz Note gegen Note. Davon ist bei Pesentis Stück keine Rede. Die jeweiligen Abschnitte laufen bis zur Vollstimmigkeit an und verbleiben dann in ihr (bisweilen beginnen sofort zwei Stimmen wie in Takt 8, 12, 16, 20; daraus entsteht aber kein Stimmpaarsatz). Pesentis Komposition ist ein tänzerisches, volkstümlich-frisches Stück mit etwas kurzatmiger und schematischer Gliederung, ohne eine differenzierende Satztechnik.

Verdelots sechsstimmige Bearbeitung erschien in seiner *Più divina, et più bella musica . . . Madrigali a 6 voci* (Venedig, Gardane, 1541) und wurde 1546 in der zweiten Auflage wieder gedruckt⁷. Nach ihr habe ich das Stück übertragen [Beispiel 13]. Von Pesentis Satz ist die vollständige Oberstimme fast notengetreu übernommen, sie erscheint auch bei Verdelot im Cantus. Im Text begegnen kleine Varianten, dies aber schon innerhalb der verschiedenen Quellen des Pesentischen Satzes. Zu der übernommenen Oberstimme setzt Verdelot die übrigen Stimmen in wechselnder Gruppierung. Bezeichnend ist gleich der Anfang, weil Verdelot hier von der Stimmpaartechnik einen Gebrauch macht, wie wir ihn in den Villoten nicht finden. Es beginnt ein Tenorpaar (Tenor und Quintus) kanonisch, dem ein Baßpaar (Bassus und Sextus) in der Unteroktave ebenfalls kanonisch antwortet. Dieses Baßpaar ist aber nicht nur kanonisch, sondern wirkt gleichzeitig ostinat (wenn sich auch kein strenger Ostinato ergibt). Kanon und Ostinato zusammengekommen repräsentieren den Klangraum g (es ist ein ausgesprochenes g-

⁶ Torrefranca (S. 350) schreibt wörtlich, daß das Madrigal unter anderem aus Bearbeitungen der Art von „O Dio che la brunetta mia“ entstanden sei.

⁷ Vollständig auf der Bayerischen Staatsbibliothek. In diesem Sinne sind Torrefrancas Bemerkungen über das Stück (S. 328/29) zu berichtigen, ganz zu schweigen von seinen übertriebenen Folgerungen.

dorisch), der während der ersten 9 Takte den Satz Verdelots ohne Unterbrechung beherrscht. Dieser Anfang allein wäre noch nicht madrigalesk, sogar eher typisch für die Motette. Wie aber nun, mit Eintritt der Oberstimme, dieser durch Kanonik und Ostinato gefestigte und starre Klangraum verlassen wird und wie in freiem vierstimmigen Satz eine erste Ausbiegung nach B erfolgt, diese bewußte kompositorische Gegenüberstellung entspringt madrigalesker, nicht villotenhafter Haltung.

Es ist ein Kennzeichen des Madrigals, daß solche konstruktiven Verfahren wie die beschriebene Gegenüberstellung nicht kraß hervortreten, sondern gemildert werden. Diese Funktion übernimmt hier die Altstimme, die bereits im dritten Takt als helleres Element zu den tiefen Paaren hinzutritt. Sie nimmt zunächst das Kanonmotiv des Baßpaares in der Duodezime voraus, hält sich dann aber von den Kanonstimmen frei. Hatte diese Stimme zunächst — wie angedeutet — eine mildernde Funktion, so ändert sie ihre Haltung in dem Moment, in dem die anderen Stimmen die strenge Kanontechnik aufgeben, also vor Eintritt des Cantus. Hier wird der Alt plötzlich konstruktiv und deklamiert auf dem gleichen Ton zweimal sein „ne vuol tornar“, eine Stelle, die zugleich den Klageaffekt eindringlich darstellt. Dieses ostinate Deklamieren bietet dem Alt gleichsam den Absprung, um sich in das kanonische Geschehen einzuschalten: das dritte „ne vuol tornar“ führt ihn in eine Abschlußwendung, welche genau die Abschlußwendung (ausgezierte Klausel) der ersten Cantus-Zeile vorwegnimmt. Mit Takt 12 beginnt also ein Spiel von drei Stimmpaaren, denn hier nehmen auch die Bässe ihre kanonische Führung wieder auf, während die Tenöre im (nicht kanonischen) Deklamieren des „ne vuol tornar“ wetteifern.

An die Viertaktgruppen ist Verdelot weitgehend infolge der Übernahme des Pesentischen Cantus gebunden. Freiheit hat er am Anfang und am Schluß des Stückes. Vor Einsatz des Cantus bringt Verdelot 8 Takte, aber sie haben nichts regelmäßiges oder gar periodisches. Das Ausschwingen des Stückes ist in seiner Ungebundenheit typisch madrigalesk, vor allem auch mit seinem lang ausgehaltenen Schlußton der Oberstimme, unter dem die Unterstimmen die pathetisch ausgekostete plagale Kadenz bringen. Für Verdelots umsichtige Behandlung der Kadenz zeugt auch der Übergang zur Wiederholung des Anfangs (Takt 32—34). Die Zeile „almen una sol hora“ mündet bei Verdelot im Gegensatz zu Pesenti sofort in einen Trugschluß auf d. Doch unmittelbar danach setzt der Sextus ein. Er bringt nun als tiefste Stimme eine ausgeführte Kadenz, wie sie nur an dieser Stelle in dem Stück erscheint: B (Brevislänge) — c (Semibrevislänge) — d (Semibrevislänge) — G. Bemerkenswert ist, daß auf dem dominantischen d sogar ein Sextvorhalt im Quintus und ein Quartvorhalt im Alt erscheint. Die Dominant-Kadenz wird also noch durch Einbau eines Quartsextakkordes unterstrichen. Auch

dies kommt sonst im ganzen Satz nicht vor. Wo es in Frottolen oder Villoten begegnet, wirkt es mehr zufällig.

Der Vergleich der beiden Sätze zeigt, daß Verdelot infolge seiner Bindung an den Cantus Pesentis dessen Villotensatz nicht zu einem Madrigal umschmelzen kann. Es bleibt eine Liedbearbeitung, doch führt ihr Verdelot Bauelemente zu, die auf das Madrigal deuten. Sein Satz steht als Komposition nicht mehr auf der naiven Stufe Pesentis, sondern auf derjenigen des Madrigals. Doch das Stück selbst wird nicht zum Madrigal. Die Villota ist zu sehr Spezies für sich, als daß es nur eines Schrittes bedürfte, um zum Madrigal zu kommen. Das Madrigal verdankt seine Entstehung einem ganz neuen Ansatz, nicht dem Ausbau von Vorstufen. Wir werden darauf zurückkommen.

Einen geringeren Eingriff als Verdelots Neubearbeitung des Pesentischen Cantus bedeutete seine Hinzufügung einer fünften Stimme zu Janequins großer Chanson *La Guerre* (vgl. über sie hier S. 106 ff.). Diese *Quinta vox*, eine Tenorstimme (zum eigenen Gebrauch geschrieben?), ist enthalten im *Dixiesme livre contenant la Bataille a Quatre de Clement Jannequin, avecq la cinquiesme partie de Phili. Verdelot Si placet . . .* Anvers, Susato, 1545⁸. Doch auch hier finden wir Verdelotsche Züge, die an das Madrigal erinnern und der Chanson unerwartete Nuancen hinzufügen. Oft schmiegt Verdelots *Quinta vox* sich dem Satzgeschehen der übrigen Stimmen an, wie etwa bei den Fanfaren des Anfangs. An anderen Stellen belebt sie aber den Satz eigenständig. Janequin führt in den einzelnen Abschnitten der Komposition meist einen einzigen Gedanken durch, während Verdelot danach trachtet, Gegenmotive einzuführen, die den Satz vielgestaltig machen. Wir können dies z. B. an der Stelle „*La victoire*“ beobachten (S. 85), wo Verdelot zunächst zu dem Fanfarenmotiv einen ab- und aufschwingenden Lauf kontrapunktiert, dann aber, sobald das nächste Janequinsche Motiv — „*du noble roy François*“ — seinerseits diatonisch breit beginnt, eine Fanfare dagegen setzt (siehe Notenbeispiel hier Seite 202).

Der erstgenannte Kontrapunkt ist zugleich bezeichnend für Verdelots Bestreben, die Einschnitte zwischen den einzelnen Zeilen zu überbrücken, ein Verfahren, das wir aus dem Madrigal, auch aus der Motette kennen. Es begegnet in der *Quinta vox* auf Schritt und Tritt.

Auflockerung der starren rhythmischen Haltung Janequins ist Verdelots Anliegen auch in der Tripelbewegung. An der Stelle „*Haquebutiers*“ (S. 88) fügt er Punktierungen, Synkopen und Hemiolen hinzu. Wie Verdelot gegensätzlich zu Janequins Satz kontrapunktiert und dadurch dessen Einseitig-

⁸ Publiziert in Franz Commer: *Collectio Operum Musicorum Batavorum Saeculi XVI* Tom. XII, S. 85—103.

Verdelot

la victoi - re du no - ble roy Francois

- loys du no -

- loys, la vi - ctoi - re du noble roy, du noble roy Fran-

- loys du

- loys La vi - ctoi - re du noble roy du roy Fran-

du noble roy François Fran- çois

ble du no - ble roy

çois

no - ble roy Fran - çois

çois du noble

keit mildert, zeigt sich auch im zweiten Teil der Komposition, wo Janequins Musik weitgehend lediglich illustriert, z. B. S. 93. Den kurzatmigen Illustrationsmotiven Janequins setzt Verdelot hier eine kantable, madrigaleske Linie entgegen:

-ne fan - fey — ne fan — fey — ne
frerelele lan fan fey — ne, frerelele lan fan fey - ne
frerelele lan fan fey — ne, frerelele lan fan fey — ne fan — fan feyne, fan
fey — ne frerelele lan fan fay — ne fan fan
fan fan fan fan fey — ne, fan fan fan fan

Solche Kontrapunkte nehmen oft motivischen Charakter an, z. B. an der Übergangsstelle S. 88, wo die Überbrückung durch die zweimalige Wiederholung ausdrücklich wird:

Soy es har - diz En ioye mis en ioy e mis
Soy ez har - diz En ioye mis
Soy ee har - diz En ioye mis Cha - cun sa - sai -
a - lar - me, a - lar - me, a - lar me, a - lar - me!
Soy ez har - diz, En ioye mis. Cha - cun

Das dreimalige Spiel mit dem Motiv wirkt dadurch besonders sinnvoll, daß der zweimalige Abschluß auf g beim dritten Mal in den Vorhalt a—g umgewandelt ist.

Die beiden Bearbeitungsfälle zeigen deutlich die neuen madrigalesken Elemente, die Verdelot seinen Vorlagen hinzufügt. Sie zeigen aber andererseits, daß Madrigal nicht durch Entwicklung, z. B. Weiterentwicklung der Villota, oder Modifizierung, Hinzufügung von etwas noch Fehlendem entsteht. Auch die Chanson Janequins bleibt in der Bearbeitung Verdelots eine Chanson.

Angesichts der ausgeprägten Merkmale dieser typisch französischen Gattung erübrigt es sich beinahe, hier noch einmal auf Torrefranca einzugehen, der auch die Chanson und insbesondere Janequins Battaille von der Villota ableiten will (S. 23). Die Stellung von Janequins Guerre zu ihren italienischen Vorläufern haben wir oben anzudeuten versucht, mit der Villota hat sie nichts zu tun. Von den italienischen Schlachtschilderungen läßt sich allenfalls Mathias Fiamengos erwähnte Bataglia Taliana von 1549 zur Villota in eine gewisse Beziehung setzen, da sie mit Villoten zusammen veröffentlicht worden ist. Doch dies betrifft schon ein relativ spätes Stadium und für die Villotengattung nicht allzu charakteristische Beispiele.

Janequins Battaille erschien in Italien zum ersten Mal 1531 im Libro secondo de la Croce. Torrefranca (S. 346) weist darauf hin, daß in diesem Druck auch Villoten erschienen sind, „le ultime vere Villote“, wie er seiner Tendenz zuliebe schreibt, die Villota möglichst früh anzusetzen. Man darf dieses Zusammentreffen aber nicht überbewerten. Denn neben den Villotensätzen der Ferminot und „f. P.“ und Janequins Guerre enthält das Buch unter anderem Stücke Tromboncinos und Caras sowie ein zweistimmiges „Amor che mi consigli“ von Costanzo Festa⁹, das auch Ihan Gero in dessen Primo libro de Madrigali . . . a due voci (Venedig, Gardano, 1541) zugeschrieben wird (vgl. Reese, S. 319, Anm. 129). Cara zeigt sich noch ganz als Frottolist (vgl. die Beispiele bei Einstein I, S. 145 und 146). Auch Festas bzw. Geros Satz hat natürlich nichts mit der Villota zu tun, sondern gehört zur Gattung des Bicinium, einer beinahe transhistorischen Gattung, wenn man bedenkt, daß z. B. der betreffende Gero-Druck Auflagen bis 1687 erlebte (vgl. Vogel 1, S. 288). Einsteins Annahme (S. 143), das Stück sei durch kanonische Verdopplung zur Vierstimmigkeit zu ergänzen, findet im Satz selber keine Stütze (auch Einstein kam mit praktischen Lösungsversuchen nur so weit, „the problem . . . not altogether hopeless“ zu finden). In dem Druck von 1531 begegnen auch lateinische und andere französische Texte sowie unter den anonymen Stücken dreistimmige Sätze, darunter ein Kanon, und ein weiterer zweistimmiger. Der Inhalt dieses Sammeldruckes ist „as varied as possible“ (Einstein, S. 147, vgl. auch S. 148). In ihm steht Janequins Battaille auch insofern isoliert, als nur in ihr und noch in „O morte — Olà“ alle Stimmen textiert sind. In den übrigen vielstimmigen Sätzen trägt nur der Superius Text.

Torrefranca versucht aber, seine Hypothese vom Zusammenhang Villota — Chanson auch durch die Behauptung zu stützen, daß Janequins Chanson L'Alouette „Or sus, or sus, vous dormez trop“ aus der gleichen Sammlung, in der auch die Guerre erschienen war, „per tema lo spunto —

⁹ Luigi Torchi: L'Arte Musicale in Italia I, S. 53/54.

precisamente — di una Villota di Sebastiano Festa“ (S. 58; ähnlich S. 239) habe. Es handelt sich um Festas Satz „L’ultimo dì di mazo“ (Torrefranca, S. 486/87), der in den *Canzoni Frottole et Capitoli Da Diversi Eccellentissimi Musici Composti . . . Libro Primo De la Croce*, Rom, Giunta, 1526 erschienen ist, aber auch in Florentiner Handschriften und in den venezianischen Stimmheften It. IV. 1795—98, dort unter den Vilote, figuriert¹⁰. Typisch villotesk sind der isolierte Beginn des Tenors sowie der ganze Duktus der Melodie, die sich auf Tenor und Diskant zu verteilen scheint. Die Parallele zu L’Alouette (Expert, S. 105—119) beschränkt sich auf den Vordersatz des ersten Melodieglieds, der in der Villota einstimmig im Tenor, in der Chanson in Imitation und zugleich mit dem vorweggenommenen kontrapunktierenden Nachsatz (Contratenor) erscheint. Die jeweiligen Nachsätze haben im übrigen nichts miteinander zu tun. In Tempo und Satztechnik sind die beiden Stücke völlig verschieden, wie sich aus der Gegenüberstellung ergibt:

Sebastiano Festa

un bel mati — no

un bel mati — no etc.

L'ultimo dì di ma - zo un bel ma - ti - no

un bel mati no

Janequin

Or sus, or sus, vous dormez trop Ma dame ioli -

Ma - dame ioli - et — te, vous dormez etc.

Or sus, or sus, vous dor - mez trop, Ma -

Or sus, or sus, vous

¹⁰ Laut Daniel Heartz (*Chanson & Madrigal*, S. 112/113 + Anm. 32) geht Janequins Satz auf ein anonymes dreistimmiges „Or sus“ in *Anticos Chansons à troys* von 1520 zurück, der Text sogar auf ein viel älteres Virelai.

Von all dem unterscheidet sich grundsätzlich das Madrigal. Es ist offenbar als wirklicher Neueinsatz zu betrachten. Befragen wir daraufhin die ersten Stücke, die uns eindeutig — auch mit dem Terminus — als Madrigale entgegentreten, sowie diejenigen Kompositionen, die im allgemeinen als ihre Vorstufen gelten.

C. Der Übergang zum Madrigal

Die Entstehung des Madrigals als umfassender musikalischer Gattung hat eine literarische Seite. Hierin spiegelt sich die Entwicklung, der Übergang, die Genesis des Phänomens. Die Musik dagegen scheint einer solchen Betrachtung Widerstand entgegenzusetzen. Was die Texte betrifft, so werden sie im 16. Jahrhundert, der durch Pietro Bembo inaugurierten Mode entsprechend, in der Diktion gewählter, literarisiert, petrarchisiert. In der Form handelt es sich zuvörderst um Sonette. Das daneben auftretende neue literarische Madrigal, das mit dem alten des Trecento kaum etwas zu tun hat, als Form zu definieren, hatten schon die Zeitgenossen Mühe. So schreibt Filippo Massini, daß die Form des Madrigals die einer „Canzone d'una Stanza sola“ sei, und daß es unmöglich sei, „di far Canzone d'una sola Stanza che non sia Madrigale“ (nach Gallico: *Canzoniere*, S. 27). Das ist nicht viel mehr als die Umschreibung der Freiheit in Vers- und Silbenzahl. Entsprechend häufig erscheint gerade in den Titeln der Übergangszeit das Wort Canzone, was man vielleicht auch bisweilen als Italianisierung von Chanson oder einfach als „Gesang“, „Lied“ auffaßte. Daneben taucht der Terminus Madrigal bereits in Briefen auf, bevor er in den Musikdrucken erscheint. So bittet Cesare Gonzaga am 2. Dezember 1510 Isabella d'Este, daß sie Marchetto Cara veranlasse, ein „madrigaletto“ von ihm in Musik zu setzen (vgl. *Musique et Poésie*, S. 69), und Cara selbst spricht in einem Brief vom 12. März 1525 von seinen „madricali“ wie von etwas Selbstverständlichem (Gallico: *Canzoniere*, S. 34).

Mit keinem der oben berührten Merkmale ist etwas über die Musik ausgesagt. Der neue literarische Gehalt ist ja schon von den Frottolenkomponisten berücksichtigt worden, die literarische Entwicklung spiegelt sich in der Folge der Petrucci-Bücher. Die neuen Formen oder besser ihr Hervortreten macht sich ebenfalls schon in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts bemerkbar. Sonette wurden schon von den Frottolisten bisweilen zweiteilig komponiert (Quartette und Terzette) wie von den Madrigalisten. Die Canzonestrophe tritt hervor, sie wird nicht anders komponiert als ein Strambotto. Erst allmählich wird man gewahr, daß die gehobenen Gattungen nicht nur ihres Inhalts wegen andere Musik erfordern als die Barzelletten, sondern vor allem um ihrer textlichen Struktur willen. Hier handelt es sich

ja nicht um die einem apriorischen rhythmischen Schema alternierender Betonung verpflichtete Gesangsdichtung, sondern um klassische italienische Verse, d. h. kraß gesagt um Prosa mit rhythmischer Kadenz. Hier hatte die Musik also mit eigener Verantwortung einzusetzen. Tat sie dies, indem sie sich langsam von der Frottola emanzipierte, die Unterstimmen vokaler gestaltete und in der Verwendung von Imitation und anderen Satzkünsten gelehrter wurde?

Es scheint, daß schon Zeitgenossen die Madrigalmusik in der angedeuteten Weise mißverstanden haben. So hat Bembo selbst das Madrigal „quasi un motetto volgare“ genannt (MGG 11, Sp. 706). Eine solche Benennung, die sich auf das Hervortreten der Imitation stützt, bleibt aber, wie wir mehrfach betonten, an Äußerlichem haften. Sie stellt nicht Bewegung und Geste der neuen Gattung in Rechnung. Vielleicht ist des Venezianers Bembo Anschauung dadurch zu erklären, daß er in erster Linie die venezianische Spielart Willaerts im Auge hatte. Das Florentiner Madrigal Verdelots, und er ist hier die Hauptfigur, ist jedenfalls nicht von der Motette abzuleiten. Wir werden diesem Madrigal anlässlich seiner Besprechung auch einige Motetten Verdelots gegenüberstellen. Zunächst wollen wir weltliche Kompositionen untersuchen, die als Zeugnisse des Übergangs angesehen werden.

Seitdem Knud Jeppesen auf die *Musica de messer Bernardo Pisano sopra le canzone del petrarcha*, Fossombrone, Petrucci, 1520, aufmerksam gemacht hat¹¹, gilt dieser Druck als ein Markstein innerhalb der Vorgeschichte des Madrigals. Es ist der früheste Stimmendruck weltlicher italienischer Musik, außerdem der erste Individualdruck eines italienischen Komponisten. Ein Dichter, bezeichnenderweise Petrarca, steht im Vordergrund, wenn auch nicht — wie man aus dem Titel schließen sollte — alle Texte dieses Druckes von ihm stammen¹². Von diesem Druck sind nur Alt und Baß (in der Sevillaner Biblioteca Colombina) erhalten, beide sind textiert. Die Mehrzahl der Sätze ist aber vollständig, ohne Autorenangabe, auch in Handschriften (Florenz, Bologna) überliefert. Entgegen älteren Vermutungen ist Bernardo Pisano, eigentlich Bernardo Pagholi bzw. Pagoli, erst 1490 in Florenz geboren (D'Accone, S. 118). Von 1507 bis 1548 wirkte er als Kapellsänger und Kapellmeister in Florenz und Rom (D'Accone, S. 119—125).

Die wohl frühesten Stücke Pisanos enthält der ältere (erste) Teil des Basevi-Codex 2440 des Florentiner Konservatoriums (D'Accone, S. 126), der somit — selbst wenn man an Jugendkompositionen Pisanos denkt — nicht vor ca. 1507, dem Eintritt Pisanos in die Kapelle von SS. Annunziata

¹¹ Die neuentdeckten Bücher der Lauden des Ottaviano dei Petrucci, Z. f. Mw. 12, 1929/30, S. 76.

¹² Vgl. Frank A. D'Accone: Bernardo Pisano. An Introduction to his Life and Works, *Musica Disciplina* XVII, 1963, S. 128/129.

(D'Accone, S. 119) geschrieben sein kann, was auch im Hinblick auf Torrefrancas Villoten-Hypothese nicht unwichtig ist. Von den im Codex 2440 Pisano zugeschriebenen Stücken sind „El ridir ciò che tu fai“ (Gandolfi, Musikanhang Nr. 3), „Una donna l'altrier fixo mirai“ (Chanson & Madrigal, S. 187—190) und „Questo mostrarsi lieta a tutte l'ore“ (Einstein III, S. 3/4), die beiden letzten auf Texte von Lorenzo Strozzi, publiziert. Die Sätze tragen noch das Gepräge der älteren Florentiner Dreistimmigkeit, wie sie etwa in Isaacs italienischen Gesängen vorherrscht. Daneben mag man Anklänge an Frottolentechnik finden.

Obwohl die Musica rund zehn Jahre später entstanden sein wird, weist Einstein (S. 132) auch bei ihr auf teilweise frottoleske Züge hin (vgl. das Beispiel „Tal ch'io pavento assai“, Einstein I, S. 133), die sich besonders in der wenig vokalen Führung der Mittelstimmen zeigen. Andere Beispiele wie „Amore“ (Einstein I, S. 133) sind in allen Stimmen vokal gehalten, aber Einstein weist hier mit Recht auf den Einfluß der Motette hin: „Madonna and Cupid are invoked in the solemn and exuberant form of the motet to the Virgin“. Bembo's Bezeichnung „quasi un motetto volgare“ bestünde hier vollauf, und es fragt sich, ob nicht die Textwahl (d. h. die Wahl der Haupttexte der Sammlung, wie sie im Titel hervortreten: der eher feierlichen Canzonen Petrarca's) das Motettenvorbild für die Komposition evoziert hat. In diesem Zusammenhang verdient vielleicht ein Lyoneser Druck (wohl aus den 40er Jahren, vgl. MGG 10, Sp. 1913) des Florentiner Musikers Mattio Rampollini Beachtung, auf den schon Einstein hinweist: *Il primo libro de la Musica . . . sopra di alcune canzoni del divin poeta M. Francesco Petrarca* (Vogel 2, S. 118). Hier bestand wohl eine Tradition, Rampollini wurde 1520 Pisanos Nachfolger als Florentiner Domkapellmeister (D'Accone, S. 123), möglicherweise war er sein Schüler. Auffallend ist jedenfalls die gleiche Bezeichnung „Musica“ in beiden Titeln, auch an Willaerts *Musica Nova* von 1559 mit ihren Petrarca-Texten, vielleicht das hervorragendste Zeugnis des Petrarchismus in der Musik, dürfen wir denken. Für Rampollini scheint ebenfalls das motettische Vorbild maßgebend gewesen zu sein, denn in der Widmung an Cosimo I. von Florenz beruft er sich auf „Iosquino & Adriano, Giacheto et altri piu valenti compositori“.

Um uns ein annäherndes Bild von der Musica des Pisano zu machen, ziehe ich die drei daraus publizierten Sätze heran: „Che debb'io far“ (Z. f. Mw. 12, 1929/30, S. 86—89; laut Rubsamen in Chanson & Madrigal, S. 68, Anm. 65 in unvollständiger Form publiziert), „Donna ben che di rado“ (Gallico: Canzoniere, S. 128—132) und „Amor se vuoi ch'i torni al giogho antico“ (Chanson & Madrigal, S. 219—226). Daß „Che debb'io far“ nicht der Satzvorstellung der Frottola entspringt, lehrt ein Vergleich mit Tromboncinos Komposition der gleichen Canzonestrophe aus Petruccis

7. Buch (publiziert in Rubsamen: Sources, S. 57—59). Alle Stimmen Pisanos bemühen sich um einen vokalen Duktus, die apriorischen Symmetrieschemata der Frottola sind zugunsten eines freien Deklamierens gesprengt. Dennoch bleibt ein entscheidendes Merkmal, das den Satz vom Madrigal trennt und das ihn mit der Frottola, aber auch mit der Motette verbindet: der rhythmische Gleichfluß. Man hat den Eindruck, daß lateinische Prosa vertont wird, wie in der Motette. Für das Madrigal ist die Freiheit vom Symmetrieschema aber nur eine Voraussetzung, um zu rhythmischen Gestalten und Gesten zu kommen, die wiederum auf den zugrundeliegenden Vers, also auf eine metrische Bindung weisen. Die Satzkunst der Pisano-Canzone ist schematisch: jeder neue Vers wird mit einer kleinen Imitation eingeleitet. Die Imitationsmotive heben sich schon deshalb nicht voneinander ab, weil auch die Deklamation schematisch vor sich geht: in der Oberstimme beginnt jedes Glied — mit Ausnahme von „Madonna è morta“ — auftaktig mit einer Minima. Dadurch entsteht das Prosaische des Duktus, aber auch eine gewisse Kurzatmigkeit, die wiederum an die Frottola erinnert: auch bei Tromboncino beginnen alle Verse in dieser Weise. Nehmen wir diese Merkmale ernst, so müssen wir einsehen, daß Pisanos Canzone mit dem späteren Madrigal nicht mehr als Äußerlichkeiten gemeinsam hat. Das Entscheidende, die Geste des Madrigals, fehlt.

Das läßt sich nicht mehr ganz für die beiden anderen Sätze behaupten. In „Donna ben che di rado“ werden einzelne Glieder durch ähnliche melodische Folgen verbunden, vergleichbar dem Verfahren von Tromboncinos „Tirsi“-Gesang (Editions-Teil Nr. VII), aber viel weniger konsequent, d. h. nicht im Zusammenhang mit dem Reimschema. So gehören folgende Glieder zusammen: Donna ben che di rado — et con riguardo (S. 128) — ond'io tutto ardo (S. 129); Dirizi li occhi mia — nel vostro aspetto (S. 128) — Et se'l soccorso è tardo (S. 129); Non far di quel ch'un brama (S. 130) — Che'l bello a molti piace (S. 130/31). Dieses Arbeiten mit einem sozusagen verfügbaren Vorrat an Melodiegliedern erinnert an die Frottola, ebenso die häufigen weiblichen Endungen auf zwei Semibreven oder Minimen auf gleicher Tonhöhe. Andererseits regen sich vereinzelt Gesten: die Anrede „Donna“ ist breit vom Folgenden abgesetzt, bei „Et chi non sa“ (S. 131) wird die Grundbewegung verlangsamt und geht dann bei „Non patischon . . .“ in die schnelle Schlußgruppe über. Doch das zeigt noch kaum bewußte Gestaltung. Im Satz finden wir auch hier noch die ziellose Geschäftigkeit der Stimmen wie in der Frottola, auch die unnützen — weil nicht strukturell eingesetzten — Durchgänge und Ornamente.

Grundsätzlich gilt dies auch für „Amor se vuoi ch'i torni al giogho antico“, dem im Gegensatz zum Vorigen wieder eine Petrarca-Canzone zugrundeliegt. Die Anrede „Amore“ ist hier durch ein Klangpendeln und sich ver-

schränkenden quasi-kanonischen Einsatz eines Eingangsmotives in den einzelnen Oberstimmen von der drängenden, vollstimmigen und kadenzierenden Zusammenfassung des ersten Verses (Takt 8—11) abgesetzt. Es handelt sich allerdings weniger um eine Geste als um eine bestimmte Eingangstechnik von Liedsätzen, wie wir sie z. B. ähnlich in Obrechts „La Tortorella“ (Ambros V, S. 36—39; GA Weltl. Werke, S. 43) finden. Pisano verwendet auch in diesem Stück die kleinen gleichen oder variierten Melodieglieder, die teils bei Reimkorrespondenz, teils frei eingesetzt werden: *Amor se vuoi ch'i torni al giogho antico* (S. 219/20) — *Ove suole albergar la vita mia* (S. 222); *Come par che tu mostri* (S. 220) — *El mio amato thesoro* (S. 221); *maravigliosa* — *Per domar me* (S. 220); *ond'io son sì mendico* — *E'l cor saggio et pudico* (S. 221/22) — *Quel che tu val'e puoi* (S. 224); *Credo che'l senta ogni gentil persona* — *Ritogli a morte quel ch'ella n'a tolto* (S. 224/25). Pisano erweist sich also durchaus als eine Übergangserscheinung. Man wird ihm aber schon deshalb keine große Bedeutung für die Entstehung des Madrigals beimessen dürfen, weil er hier offenbar ein Außenseiter war und weil sein Name in keinem der Drucke vor und nach 1520 wieder erscheint.

Wenig mehr wissen wir über einen anderen Komponisten der Übergangszeit: Sebastiano Festa. Vielleicht war er verwandt mit Costanzo Festa. Aus zwei bei Gallico (Canzoniere, S. 35/36) publizierten Briefen Julia Gonzagas vom 13. Oktober 1520 und 2. Januar 1521 aus Casale geht hervor, daß Festa zu dieser Zeit „servitore del R.mo Mons.re de Mondovi“ war. Rubsamen¹³ hat festgestellt, daß hiermit Ottobono Fieschi gemeint ist, der zu dieser Zeit zusammen mit seinem Musiker Festa in Rom gelebt haben muß.

Festas Villota „L'ultimo dì di mazo“ haben wir bereits erwähnt. In anderen Sätzen hat man Vorläufer des Madrigals gesehen. „Perchè al viso d'amor“ (publiziert in Rubsamen: Sources, S. 66—68) hat als Text ein Madrigal Petrarcas. Schon Einstein (S. 139) stellt fest, daß wir hier noch weit vom Madrigal entfernt sind. Allzu deutlich erinnern die kurzatmigen Phrasen an die Symmetrieschemata der Frottola, ebenso die stetigen Minima-Auftakte der einzelnen Verse, eine Ausnahme davon macht nur das Zitat „Hay, quanti passi per la selva perdi!“ Kurzatmig-frottolesk sind ferner die häufigen Versabschlüsse auf zwei gleichen Tönen. Sicherer als Pisano ist Festa in der zwanglosen Führung der Mittelstimmen, wobei er nicht vor einem schlichten Satz Note gegen Note zurückschreckt (vgl. auch die Beispiele im Kongreßbericht Kassel, S. 125/26). Der Contrapunctus simplex ist bei ihm aber nicht wie im Madrigal ein Baumittel, das anderen Elementen entgegengesetzt wird, sondern ergibt sich gleichsam ohne Absicht. Auch der pathetische

¹³ Sebastian Festa and the Early Madrigal, Kongreßbericht Kassel 1962, S. 123.

Schluß auf dem Halteton in der Oberstimme mit Plagalkadenz der Unterstimmen weist nicht auf das Madrigal allein, obwohl er dort häufig vorkommt: er begegnet schon in Frottolen, so z. B. in „Non si vedrà giamai“ von Antonio Capriolo aus Petruccis 7. Buch (publiziert in Rubsamen: Sources, S. 63—65).

Mit Festas „Se'l pensier che mi strugge“¹⁴ liegt wieder eine Canzonestrophe Petrarcas vor. Die anhand des vorher besprochenen Stückes festgestellte Kurzatmigkeit der Motive, die Minima-Auftakte (Viertel-Auftakte in der Edition, die den Leser über originale Schlüssel und Werte im unklaren läßt) der einzelnen Verse sowie ihr Abschluß auf zwei gleichen Minimen begegnen auch hier, jedoch nicht durchweg. So ist der Anfang mit dem breiten Akkord in hoher Lage, dem ein Hinabschreiten in sich verkürzenden Werten folgt, als Eröffnungsgeste würdig des Madrigals, ebenso wie die darauf antwortende Gruppe „com'è pungente e saldo“, welche die Bewegung wieder umkehrt. Diese beiden ersten Siebensilbler der Canzonestrophe sind nicht aneinandergereiht komponiert, sondern aufeinander bezogen, sie bilden eine größere Einheit, welcher der den ersten Teil beschließende Elfsilbler (Così vestisse d'un color conforme) gegenübersteht. Im Gegensatz zu der eher breiten Komposition der Siebensilbler sind die ersten Silben des Endecasillabo gedrängt, so daß wieder eine individuelle Bewegung entsteht. Neben dem Gegensatz ist aber auch eine gewisse Analogie zwischen den Anfängen des ersten Siebensilblers und des Elfsilblers zu erkennen. Die folgenden Siebensilbler sind eher schematisch aneinandergereiht, doch merkt man das Bestreben, die Bewegung auch hier durch die Überraschungsdehnung auf „foran“ aufzulockern. Zugleich zeigt die Stelle das noch Spielerisch-Abstrakte dieser Tendenz bei Sebastiano Festa: vom Text her gesehen ist die Dehnung gerade auf diesem Wort ohne Sinn. Einen Gegensatz der Geste bringt wieder die Komposition der beiden Siebensilbler „E non lascia in me dramma — Che non sia foco e fiamma“. Sie werden zunächst kanonisch-paarig in Wiederholung (Echo) nebeneinander gestellt, dann aber als Einheit gefaßt, wobei die Überraschungsdehnung des „che“ den Zusammenhang herstellt. Nach einer Wiederholung dieser zusammengefaßten Gruppe erscheint noch einmal das gedehnte „che“, um das Ausschwingen des Stückes einzuleiten. Dieses Ausschwingen hat in rhythmischer Hinsicht und besonders durch die Klangfolge (vgl. den Baß) einen Bezug auf den Anfang des Satzes. Neben freien Gesten sind hier also noch formale Vorstellungen von Rundung und Korrespondenz wirksam, die nicht bezeichnend sind für das echte Madrigal.

¹⁴ Hans Engel: Das mehrstimmige Lied des 16. Jahrhunderts (Das Musikwerk Heft 3), Köln 1952, S. 18/19.

Für Festas Komposition des Petrarca-Sonetts „O passi sparsi“ (Chanson & Madrigal, S. 229—234) weist Rubsamen (das., S. 69) auf die Wiederholung der Musik zum zweiten Quartett als auf einen frottolistischen Zug hin. Entsprechendes gilt auch für den ersten Teil von „Se'l pensier che mi strugge“. Andererseits betont Rubsamen zu Recht die madrigalnahe Ausdrucksstärke von „O passi sparsi“, wobei er besonders den hier sogar zweimal wiederholten Schlußvers mit dem Ruf „Deh“ nennt, der das letzte Mal (T. 45) im Diskant mit einem Dezimensprung erreicht wird. Auch die Zäsur des Verses ist geistvoll variiert: zuerst durch eine Semibrevis bezeichnet (T. 38), wird sie das zweite Mal übergangen (T. 42), um beim dritten Mal durch Semibrevis mit anschließender Generalpause besonders hervorgehoben zu werden. Eine ausladende Geste bringt auch der erste Vers der Terzette, der im Diskant eine fallende Oktave durchmißt (T. 16—20). Daneben stehen wieder die mehrfach genannten rückwärts weisenden Züge. Dennoch kündigt sich das Madrigal in den Kompositionen Sebastiano Festas unüberhörbar an. Es ist kein Zufall, daß dieser Komponist in dem ersten Madrigaldruck vom Jahre 1530 (*Libro primo de la serena*) neben den echten Madrigalisten erscheint und, wie Rubsamen betont (S. 70), bis 1566 mit ihnen zusammen gedruckt wird.

VI. VERDELOTS MUSIK ZU MACHIAVELLI-KOMÖDIEN UND DAS MADRIGAL

A. Philippe Verdelot in Florenz

Im Jahre 1530 erschien der erste Musikdruck, der sich im Titel als Sammlung von Madrigalen bezeichnet: *Madrigali de diversi musici libr. p.^o de la serena*. Sicherlich stammt dieses Werk aus der gleichen römischen Druckerei wie seine Neuauflage aus dem Jahre 1533: Valerio Dorich. Die Hälfte der in der Sammlung erschienenen Stücke (8 von 17) hat Philippe Verdelot zum Komponisten; mit mehr als einem Stück sind sonst nur ein gewisser Carlo (3) und Sebastiano Festa (2) vertreten. Schon hieraus erhellt, daß Verdelot die zentrale Figur des frühen Madrigals ist. Zugleich münden wir mit ihm wieder in den Hauptstrom unserer Untersuchungen, da er uns als Autor zweier Gesänge aus Machiavelli-Komödien entgegentritt. Es erscheint hier deshalb angebracht, kurz zusammenzufassen, was man über seine italienischen Jahre weiß.

Grundlegend sind die Untersuchungen von Anne-Marie Bragard. Über einen Aufenthalt Verdelots in Venedig sind keine Dokumente erhalten, die diesbezüglichen Nachrichten beruhen allein auf der 2. Auflage von Vasaris *Vite de piu eccellenti pittori . . .*, Primo volume della Terza parte, Florenz 1568, S. 340: Sebastiano del Piombo „fece alcuni ritratti in Vinegia di naturale molto simili, fra gl'altri quello di Verdelotto Franzese musico eccellentissimo che era allora maestro di cappella in San Marco; ed nel medesimo quadro quello di Ubretto suo compagno cantore. Il qual quadro reco a Fiorenza Verdelotto, quando venne maestro di cappella in San Giovanni, ed hoggi l'ha nelle sue case Francesco Sangallo scultore.“ Zweifellos unrichtig hieran ist, daß Verdelot Markuskapellmeister war, es hätte sich in Venedig eine Erinnerung daran bewahrt. Aber auch das übrige ist dubios, offenbar hat Vasari das zur Debatte stehende Porträt in der Zeit zwischen den beiden Auflagen seines Werkes bei Sangallo in Florenz gesehen und von ihm die referierte Entstehungsgeschichte gehört, wie E. Ravaglia vermutet¹. An der Identifizierung dieses Bildes haben sich verschiedene Forscher versucht. Wir werden darauf zurückkommen.

Gut bezeugt ist Verdelots Florentiner Zeit. Nicht nur daß Schriftsteller

¹ Un quadro inedito di Sebastiano del Piombo, *Bullettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione* X, 1922, S. 474—477.

wie Antonfrancesco Doni² und Cosimo Bartoli³ ihn uns als Wahlflorentiner vorführen⁴, es existieren auch direkte Dokumente von Verdelots Florentiner Tätigkeit. Am 1. Juli 1523 ist er als „Magister Verdelotto“ und Cantor an S. Giovanni Battista bezeugt (Bragard I, S. 121). Wahrscheinlich war er also schon damals Kapellmeister des Baptisteriums, als welchen ihn Vasari wohl auf Grund der Auskünfte Sangallos nennt. Dafür spricht auch die „Licentia Cantoribus“ vom 2. Dezember 1523, in der Verdelot ohne weitere Angaben vor zwei anderen Sängern figuriert, deren Stimmgattungen genannt werden (Bragard I, S. 122). Aus einer Ergänzung vom 4. Dezember (Bragard I, S. 122) erfahren wir, daß die zu beurlaubenden Sänger „se absentant causa et occasione eundi Romam causa honorandi Santitatem domini nostri domini Clementis pape septimi“ und daß Verdelot ein gewisser Ser Matthias ohne Entgelt vertreten werde. Verdelots Dienst bei Clemens VII. wird durch eine Eintragung der päpstlichen Buchführung vom 16. Januar 1524 bestätigt⁵. Aus Rom stammt wohl auch der Druck *Fior de motetti e Canzoni novi . . .* (1526?), in dem Verdelot als Motettenkomponist vertreten ist. Nino Pirrottas Annahme (MGG 11, Sp. 706), daß sich der Übergang zum Madrigal-Typus „wahrscheinlich in der Umgebung des Kardinals Giulio dei Medici während seines Florentiner Aufenthaltes (1519 bis 1523) und in den ersten Jahren seines Pontifikats als Clemens VII.“ vollzog, korrespondiert demnach mit der Biographie Verdelots. Am 24. April 1524 (Bragard I, S. 122/23) wird Verdelot ausdrücklich Sänger und Kapellmeister (Cantori et magistro Capelle) genannt. Als Kapellmeister erscheint er unter dem 27. August desselben Jahres (Bragard I, S. 123). Am 3. März 1525 wird er nur Cantor genannt (Bragard I, S. 123), was aber wahrschein-

² S. 33—45; Abdruck in Auszügen bei Bragard II, S. 189—190.

³ *Ragionamenti accademici . . .*, Venedig 1567, 36 recto: „ . . . sapete che qui in Firenze Verdelotto era mio amicissimo del quale io (einer der Gesprächspartner) ardirei di dire, se io non havessi rispetto alla amicitia, che havevamo insieme; che ci fussino, come invero ci sono, infinite composizioni di Musica, che ancor hoggi fanno maravigliare i piu giudiziosi compositori che ci sieno. Perche elle hanno del facile, del grave, del gentile, del compassionevole, del presto, del tardo, del benigno, dello adirato, del fugato, secondo la proprieta delle parole sopra delle quali egli si metteva a comporre. Et hò sentito dire a molti che si intendono di queste cose, che da Iosquino in qua non ci è stato alcuno, che meglio di lui habbia inteso il vero modo del comporre. Dietro alle pedate del quale camminando poi Archadel (sic), si andava in quei tempi che egli stette in Firenze assai bene accomodando.“ (im Druck: accomndando. „accomandando“?)

⁴ Wie Anne-Marie Bragard II, S. 1, einleuchtend macht, stammt Verdelot aus dem Weiler Les Loges (daher sein eigentlicher Name Philippe Desloutes, unter dem zwei seiner Motetten erschienen) bei der Gemeinde Verdelot im heutigen Département de Seine-et-Marne (Champagne). Er war also Nordfranzose.

⁵ Vgl. H. W. Frey: Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle, Musikforschung IX, 1956, S. 144.

lich nicht bedeutet, daß er seiner Kapellmeisterwürde verlustig gegangen wäre, zumal er am 16. August und 7. September dieses Jahres wieder „magister musice“ heißt (Bragard I, S. 123 und 124). Wie lange Verdelot weiterhin an S. Giovanni Battista wirkte, wissen wir nicht. Aus einer Zahlungsnotiz des Florentiner Domes (Bragard I, S. 124) geht hervor, daß am 28. Juni 1527 „a verdelotto“ 16 und „a urbach“ (oder „urbech“) 14 scudi gezahlt worden sind. Verdelot könnte zu dieser Zeit noch im Dienste von S. Giovanni Battista gestanden haben, denn die Sänger versahen oft die Musik in beiden Kirchen (vgl. Bragard I, S. 116). Auf jeden Fall aber wurden noch gegen Ende des gleichen Monats alle Sänger von S. Giovanni Battista wegen der um sich greifenden Pest entlassen (Bragard I, S. 116/17). Aber auch am Dom scheint Verdelot nur vorübergehend gewirkt zu haben, da sein Name nur das eine Mal in den dortigen Akten erscheint.

Verdelots Anwesenheit in Florenz während der folgenden Kriegswirren ist durch seine siebenstimmige Motette „Sint dicte grates Christo“ (Bragard II, S. 101—113) bezeugt, die sich im Ms. Vall. S. Borr. E. II. 55—60 der römischen Biblioteca Vallicelliana findet⁶. Sie ist an den Schutzpatron von Florenz, Johannes den Täufer, gerichtet und enthält im zweiten Teil die Worte: „Gaude sub tanto . . . Florentia tuta patrona . . . Cessabit bellum externum penuria pestis.“ Lowinsky datiert das Stück in die Zeit der Belagerung von Florenz (Oktober 1529 bis August 1530) und engt die Entstehungszeit noch ein auf den Zeitraum von April bis August 1530, weil erst damals Hunger, Krankheit und Pest sich bemerkbar gemacht hätten. In diese Zeit fällt der Tag des Johannes, der 24. Juni, der in diesem Jahre 1530 besonders feierlich begangen wurde, und Lowinsky ist geneigt, die Motette auf ihn festzulegen. Anne-Marie Bragard findet dagegen die Worte „bellum externum“ wenig passend für die Belagerung (I, S. 117/18) und glaubt, daß die Motette schon vor Beginn der Belagerung, am wahrscheinlichsten bereits 1527 entstanden sei, als die Pest besonders wütete (I, S. 118/19). Sie will einen Zusammenhang mit einer Prozession vom 18. August sehen (I, S. 120), was indessen hypothetisch bleibt. Nähme man dagegen ein etwas früheres Datum an, so fiel die Komposition der Motette an S. Giovanni Battista noch in den Zeitraum, in dem Verdelot als Kapellmeister an der Kirche dieses Schutzpatrons wirkte. Dieser Zusammenhang wäre meines Erachtens der natürlichste.

Außer dem aus Florenz stammenden Manuskript der Biblioteca Vallicelliana und zwei Handschriften der Fabbrica des Florentiner Domes (Bragard I, S. 121 und Anm. 1), die man als Zeugnisse von Verdelots Wirken

⁶ Vgl. Edward E. Lowinsky: A Newly Discovered Sixteenth-Century Motet Manuscript at the Biblioteca Vallicelliana in Rome, JAMS III, 1950, S. 183 ff. und 232.

in Florenz ansehen darf, weist auch die siebenstimmige Motette „Letamini in Domino“ aus dem Manuskript der Vallicelliana einen direkten Zusammenhang mit dem Florenz nach der Vertreibung der Medici (1. Juni 1527) auf. Zu dieser Zeit wurden die Anhänger Savonarolas in Florenz wieder tonangebend, deren Motto der Anfang des 132. Psalms war: „Ecce quam bonum et quam iocundum habitare fratres in unum“, Worte, die Savonarola selbst oft in seinen Predigten zitiert hatte (Lowinsky, S. 184). Verdelots Motette enthält dieses Motto als doppelten Ostinato. Lowinsky macht sogar wahrscheinlich, daß mit diesem Ostinato (vgl. Lowinsky, S. 186, Beispiel 1 und 2) jener „dolce canto“ erhalten ist, mit dem die Savonarola-Anhänger ihren Lieblingspsalm anstimmten, wie zahlreiche Zeugnisse (zumeist Gedichte) nach Savonarolas Tode und besonders nach der Wiederherstellung des demokratischen Regiments von 1527 dartun (Lowinsky, S. 185/86; vgl. auch das zeitgenössische Savonarolabild, das den Anfang des Mottos enthält, Lowinsky, Abbildung 3). Verdelot scheint also eng mit der an Savonarola anknüpfenden demokratischen Anti-Medici-Partei verbunden gewesen zu sein, die von 1527 bis 1530 in Florenz regierte. Lowinsky (S. 187/88) nimmt an, daß er deshalb auf alle Fälle von den Hochzeitsfeierlichkeiten Cosimos I. im Jahre 1539 ausgeschlossen sein mußte, daß also kein Grund besteht, aus seiner Nichtteilnahme an dem Sammelband „Musiche fatte nelle nozze . . .“ (s. Kapitel VIII) auf seinen bereits erfolgten Tod zu schließen, wie dies Einstein getan hat⁷. Der Zusammenhang Verdelots mit den Savonarola-Anhängern wird auch nahegelegt durch seine im Vallicelliana-Manuskript enthaltene fünfstimmige Motette „In te Domine speravi“, in deren Baß-Stimme die Initiale „I“ zu einer Profilzeichnung Savonarolas gestaltet ist (vgl. die Abbildung 4 bei Lowinsky, vor S. 185). Über den Psalm „In te Domine speravi“ hatte Savonarola kurz vor seiner Hinrichtung Meditationen geschrieben (Lowinsky, S. 189). Eine solche politische Einstellung Verdelots paßt auch sehr gut zu seiner Zusammenarbeit mit dem ebenfalls antimediceischen Machiavelli.

In dieses Bild fügen sich die beiden Komödien Machiavellis, zu denen Verdelot Musik beigesteuert hat. Während Einstein die Aufführung der „Clizia“ im Jahre 1525 als Indiz für Verdelots Anwesenheit in Florenz schon vor A.-M. Bragards archivalischen Entdeckungen nahm (S. 157), hält es A.-M. Bragard keineswegs für erwiesen (I, S. 113), daß Verdelot an dieser Aufführung teilgenommen hat⁸. Es ist aber die Frage zu stellen, warum Verdelot, dessen Anwesenheit in Florenz bezeugt ist und der ein Madrigal

⁷ Äußerstes Datum für Verdelots Tod ist das Jahr 1552. In diesem Jahr erschienen Ortensio Landos *Sette libri de cathaloghi*, in denen es von Verdelot heißt: „fu ne' suoi giorni raro“ (Einstein, S. 156).

⁸ Zur Datierung der „Clizia“ vgl. Bragard I, S. 112/113, Anm. 6, 1 und 3.

für die „Clizia“ komponiert hat, nicht an der Aufführung teilgenommen haben soll. Ob er nicht gar als Sänger mitwirkte, wollen wir später erwägen. Zunächst wäre es in unserem Zusammenhang wichtig zu erhärten, daß der betreffende Chor, „Quanto sia lieto il giorno“, tatsächlich mit der Komödie in Zusammenhang steht und nicht etwa von Verdelot auf den unabhängig von der Komödie vielleicht bekannten Text Machiavellis gesetzt worden ist. Hier hilft uns eine Bemerkung in den *Laudi spirituali* des Fra Serafino Razzi, vier handgeschriebenen Büchern, welche in der Florentiner Biblioteca Nazionale unter der Signatur Palat. 173 aufbewahrt werden (vgl. Becherini: *Biblioteca Nazionale*, S. 92 ff.) und die nicht identisch sind mit dem von Razzi 1563 herausgegebenen Laudendruck. Als Nr. 144 findet sich hier auf folio 134 verso bis 135 recto der Text einer Laude „Vasto, diletta terra“, nach deren Schluß es heißt: „L'aria del canto suo e la musica a quattro voci, è quella appresso del Verdelotto, che incomincia. Quanto m'è lieto il giorno che a noi le cose antiche, cantata la prima volta nella commedia del Magnifico Lorenzo de' Medici, in Firenze, e notata di sopra a c. 19“. Auf fol. 19 verso — 20 verso steht die Laude „Questo dì glorioso“ mit Verdelots Tenor. Ein drittes Kontrafakt unseres Madrigals, „Quanto sia lieto il cielo“, findet sich folio 110 verso — 112 recto. Die Musik allerdings fehlt, sollte aber offenbar aufgezeichnet werden, da die Notenlinien bereits gezogen waren. Hier ist im Katalog der entsprechende Hinweis Razzis vergessen worden: „Il canto di questa laude è notato di sopra à carte 19“. Die Bemerkung Razzis: „cantata la prima volta nella commedia del Magnifico Lorenzo de' Medici in Firenze“ bedarf der Rektifizierung. Zunächst kann es sich aus zeitlichen Gründen nicht um Lorenzo il Magnifico handeln (wohl auch kaum um den Herzog von Urbino). Razzi meint offenbar Lorenzino de' Medici (1514—1548), der eine Komödie, „Aridosia“, geschrieben hat. Wenn man Razzi beim Wort nimmt, müßte die Komödie Machiavellis — denn nur um die „Clizia“ kann es sich handeln — mit der Musik Verdelots bei Lorenzino aufgeführt worden sein, und zwar zwischen 1534 und Anfang 1537: der von Clemens VII. aus Rom entfernte Lorenzino kam 1534 nach Florenz und ermordete dort am 6. Januar 1537 seinen Vetter, den Herzog Alessandro; er mußte danach fliehen und kehrte nicht mehr nach Florenz zurück (vgl. D'Ancona-Bacci III, S. 46). Wenn also Razzis Bemerkung zutrifft, müßte es sich um eine Wiederholung der „Clizia“ um die Mitte der 30er Jahre gehandelt haben, was nicht ausgeschlossen ist. Es ist aber auch möglich, daß Razzi irrtümlicherweise Lorenzino für den Verfasser der Komödie gehalten hat. Vielleicht wußte er auch nur, daß Verdelots Madrigal „Quanto sia lieto il giorno“ zuerst in einer Florentiner Komödienaufführung gesungen worden ist. Dies aber ist für uns der wichtigste Punkt seiner Bemerkung. Übrigens findet sich ein viertes Kontrafakt unseres Madri-

gals, das mit dem Vers „Le Vergin gloriose“ beginnt, in Razzis später Publikation *Santuario di Laude, o vero Rime spirituali* . . ., Firenze 1609, S. 230/231 (Text). Im unpaginierten Notenteil am Schluß dieses Bandes stehen sich Verdelots arg verstümmelte Canto- und Tenore-Stimmen mit diesem Text gegenüber. Über dem Canto steht die Bemerkung: „A quattro voci nel Verdelotto“⁹.

B. Nicolò Machiavellis Komödien „Mandragola“ und „Clizia“

Wann die Komödien „La Mandragola“ und „Clizia“ von Nicolò Machiavelli (1469—1527) entstanden sind, wissen wir nicht genau. Da in der „Clizia“ einmal (2. Akt, 3. Szene, gegen Schluß) auf die „Mandragola“ angespielt wird, steht die Reihenfolge „Mandragola“ — „Clizia“ fest. Nach Roberto Ridolfi¹⁰ dürfte „La Mandragola“ im Jahre 1518 entstanden sein. 1520 war eine Aufführung der Komödie vor Leo X. in Rom geplant, vorher aber muß das Stück schon in Florenz aufgeführt worden sein. Bezeugt ist eine Florentiner Aufführung im Jahre 1520 durch die Compagnia della Cazzuola mit Bühnenbildern von Andrea del Sarto und Bastiano da Sangallo¹¹ im Hause des Bernardino di Giordano am Canto a Monteloro (Machiavelli, S. 11). Pasquale Villari¹² setzt diese Aufführung wenig vor 1525 an. Ridolfi (S. 313) datiert eine, vielleicht die gleiche, Florentiner Aufführung des Stückes mit Sangallo in das Jahr 1525. 1523 wurde die „Mandragola“ bei den Compagnie della Calza in Venedig aufgeführt¹³. Diese Aufführung soll nach Borlenghi (Machiavelli, S. 12) wegen der großen Zuschauermenge nicht bis zu Ende gebracht worden sein. Vielleicht ist damit die venezianische Aufführung von 1522 identisch, die Ridolfi (S. 338) nennt. Für den Karneval des Jahres 1526 plante Francesco Guicciardini eine Aufführung der „Mandragola“ in Faenza, wo er damals als Präsident der Regierung der Romagna residierte. Die Aufführung kam nicht zustande, da Guicciardini von Clemens VII. nach Rom beordert wurde. Im gleichen Karneval 1526, vor dem 18. Februar, wurde die „Mandragola“ mehrmals in Venedig auf-

⁹ Im Sinne der vorstehenden Ausführungen sind Jeppesens Bemerkungen im Laude-Artikel von MGG 8, Sp. 321 zu berichtigen. Jeppesen macht keinen Unterschied zwischen den verschiedenen Kontrafakten Razzis in Pal. 173 und im Santuario. Außerdem gibt er irrigerweise an, das Gedicht „Quanto sia lieto il giorno“ stamme von Lorenzo Magnifico.

¹⁰ Vita di Niccolò Machiavelli, Roma 1954, S. 442—445.

¹¹ Laut Magagnato (S. 41) handelte es sich um Aristotile da Sangallo.

¹² Nicolò Machiavelli e i suoi tempi, vol. III, Florenz 1882, S. 332.

¹³ Lionello Venturi: Le Compagnie della Calza (sec. XV—XVI), Nuovo Archivio Veneto, Nuova Serie, Anno IX, Tomo XVII, Venezia 1909/1910, S. 219.

geführt (Ridolfi, S. 338 und Machiavelli, S. 12), wobei man sie den „Menaechmi“ des Plautus gegenüberstellte und überlegen fand.

Die „Clizia“ dürfte nicht vor 1524 entstanden sein. Machiavelli schrieb sie für eine Festlichkeit des Jacopo Fornaciaio, die in dessen Garten bei der Porta San Frediano im Februar 1525 stattfand. Hier wurde die Komödie durch die Compagnia della Cazzuola aufgeführt. Das Bühnenbild soll Bastiano da Sangallo entworfen haben. Quellen hierfür sind Vasari (Vita di Aristotile da Sangallo und Vita di Giovan Francesco Rustici) und ein Brief von Filippo de' Nerli (Villari III, S. 332/33 und 420, App. doc. XVI).

Offensichtlich hat die „Mandragola“ nicht von Anfang an Gesangsstücke enthalten. Es geht aus Machiavellis Briefwechsel mit Francesco Guicciardini hervor, daß die Texte erst für die geplante Aufführung in Faenza (1526) entstanden sind. So heißt es in einem undatierten Brief Machiavellis aus dem Jahre 1525¹⁴: „. . . Lodovico Alamanni ed io cenammo a queste sere con la Barbera, e ragionammo della Commedia, in modo che lei si offerse co' suoi cantori a venire a fare il coro infra gli atti; ed io mi offersi a fare le canzonette a proposito degli atti, e Lodovico si offerse a dargli costì alloggiamento in casa i Buosi a lei ed a' cantori suoi. Sì che vedete se noi attendiamo a menare, perchè questa festa abbia tutti i suoi complimenti.“ Am 3. Januar 1525 (stile fiorentino; nach allgemeinem Kalender: 1526) versichert Machiavelli Guicciardini erneut, daß er und Barbera samt deren Sängern zu der Aufführung kommen werden: „e che lei ed io abbiamo pensato a venire, vi se ne fa questa fede, che noi abbiamo fatto cinque canzoni nuove a proposito della Commedia, e si sono musicate per cantarle tra gli atti, delle quali vi mando alligate con questa le parole, acciocchè vostra S. possa considerarle; la musica o noi tutti, o io solo ve la porteremo“ (Opere . . ., vol. 9, S. 171). Auf Guicciardini spielt der letzte Teil der Eröffnungscanzone an:

Ancor ci ha qui condutti
Il nome di colui che vi governa,
In cui si veggon tutti
I beni accolti in la sembianza eterna.
Per tal grazia superna,
Per sì felice stato,
Potete lieti stare,
Godere e ringraziare — chi ve lo ha dato¹⁵.

¹⁴ Opere di Niccolò Machiavelli, volume nono, Milano 1805, S. 160.

¹⁵ Im letzten Vers dürfte um der Silbenzahl willen „ringraziar“ zu lesen sein. — Zitiert nach Machiavelli, S. 18. — Alle folgenden Zitate aus beiden Komödien entstammen dieser Ausgabe.

Von den fünf Gesängen der „Clizia“ sind zwei mit „Mandragola“-Intermedien identisch: „Chi non fa prova, Amore“ (jeweils nach dem 1. Akt beider Komödien) und „Sì suave è l'inganno“ (nach dem 3. Akt der „Mandragola“ und nach dem 4. Akt der „Clizia“). Giovanni Tambara¹⁶ führt aus, daß die Canzonen in der „Clizia“ schon in den ältesten Manuskripten erscheinen, während die der „Mandragola“ erst in den Ausgaben gegen Ende des 18. Jahrhunderts mitgedruckt wurden. Er hält es daher für möglich, daß die beiden Gesänge, die in beiden Stücken erscheinen, ursprünglich für die „Clizia“ entstanden und 1526 für die geplante Aufführung in der Romagna in die „Mandragola“ übernommen worden sind. Dem stehen Machiavellis Worte aus dem zitierten Brief vom 3. Januar 1526 entgegen: „abbiamo fatto cinque canzoni nuove a proposito della Commedia“. Nimmt man Machiavelli beim Wort, so müßte man annehmen, daß er die betreffenden Gesänge nachträglich auch für die „Clizia“ verwendet hat. Aus dem gleichen Brief geht hervor, daß die Mandragola-Canzonen um die Jahreswende 1525/26 nicht nur gedichtet, sondern auch komponiert worden sind. Verdelots erhaltenes Intermedium nach dem 4. Akt, „O dolce notte“, dürfte also aus dieser Zeit stammen. Der „Clizia“-Gesang „Quanto sia lieto il giorno“ wird entweder kurz danach entstanden sein — falls nämlich die „Clizia“ erst nach dem „Mandragola“-Aufführungsprojekt von 1526 mit Canzonen versehen worden ist —, oder — falls Tambaras Vermutung zutrifft — schon im Jahre 1525, dann wohl für die erste Aufführung im Februar. In dem zur Debatte stehenden Zeitraum, Anfang 1525 bis Mitte oder Ende 1526, dürfte Verdelot in Florenz gewesen sein; in den oben zitierten Florentiner Dokumenten ist er ausdrücklich am 3. März, 16. August und 7. September 1525 und am 28. Juni 1527 bezeugt. Der Annahme einer direkten Zusammenarbeit mit Machiavelli steht also nichts im Wege.

Wer aber sind Barbera und ihre Sänger, welche die „Mandragola“-Canzonen in Faenza singen sollten? Barbara Salutati war eine Schauspielerin und Sängerin, die häufig in den Briefen Machiavellis aus diesen Jahren begegnet. Offensichtlich war sie seine Geliebte¹⁷, und offensichtlich hat sie ihm auch in politischer Beziehung geholfen¹⁸. Auch mit Guicciardini stand sie in Verbindung. Daß sie auch anderen einflußreichen Männern ihre Gunst schenkte, geht aus Machiavellis Brief an Guicciardini vom 3. Januar 1526 hervor: „Quanto alla Barbera e a' cantori, quando altro rispetto non vi tenga, io credo poterla menare a quindici soldi per lira; dico così perchè

¹⁶ Intorno alla Clizia di Nicolò Machiavelli, Rovigo 1895, S. 37.

¹⁷ Vgl. Niccolò Machiavelli: Opere, Milano/Napoli 1954, S. 1124—1126.

¹⁸ Vgl. den Brief des Filippo de' Nerli an Machiavelli, Florenz 6. September 1525, in Machiavelli: Briefe, Berlin 1826, S. 215.

l'ha certi innamorati, che potrebbero impedire; pure usando diligenza potrebbero quietarsi . . .“ (Opere . . ., vol. 9, S. 171).

Einstein reproduziert ohne Kommentar vor S. 159 ein Gemälde aus der Königlichen Galerie von Hampton Court, das offensichtlich ein vierköpfiges Madrigalensemble darstellt. Einstein bringt dazu die Unterschrift: „Verdelot, Girl and Boy, and Adrian Willaert (?). Lorenzo Luzzo, called Il Morto da Feltre“. Mit dieser Zuschreibung des Bildes stützt sich Einstein offenbar auf eine ältere Vermutung von Bernard Berenson, die dieser jedoch in seiner letzten einschlägigen Veröffentlichung¹⁹ wieder revidiert hat, da das Bild dort ebenso wie die „Tre età“ unter „Giorgione?“ erscheint. Auch im Katalog der venezianischen Ausstellung von 1955 „Giorgione e i Giorgioneschi“ (Nr. 41 und 42, S. 92 f.) denkt man für beide Bilder wieder an Giorgione oder seinen engsten Kreis²⁰.

Die „Tre età“ (Florenz, Palazzo Pitti) wurden von den meisten Forschern mit dem Porträt identifiziert, das Vasari in seiner Vita des Sebastiano del Piombo erwähnt. Problematisch hierbei ist, daß das Bild drei und nicht zwei Personen darstellt. Einmütigkeit besteht darin, daß in der rechten Figur (Vertreter des mittleren Alters) Verdelot gesehen wird. „Ubretto suo compagno“ wurde lange Zeit als Obrecht verstanden. Enio Sindona²¹ weist aber mit Recht auf die Schwierigkeit der Lebensdaten hin. Obrecht ist 1505 gestorben, während Verdelot um diese Zeit wohl noch in zartem Alter stand. Außerdem wäre der berühmte Obrecht nicht als „compagno“ Verdelots erwähnt worden. Sindona vermutet daher, daß unter „Ubretto“ der jüngere Madrigalist Hubert Naich zu verstehen ist. Daß es sich bei dem Sängerknaben um Hubert Naich handelt, findet seine Stütze in einem Satz, den A. F. Doni (S. 33) Verdelot in den Mund legt: „Almanco ci fossero Bruett, Cornelio, e Ciarles, che noi diremmo una dozzina di Franzesette (= Chansons) . . .“. Einstein (S. 157) hält es für möglich, daß mit Bruett Ubretto Naich gemeint ist. Auch bei dem in dem oben zitierten Florentiner Dokument vom 28. Juni 1527 erwähnten „urbech“ dürfte es sich um Hubert Naich handeln. So bliebe auf dem Bild nicht der Junge — in dem Einstein (S. 155) ein Selbstporträt Sebastiano del Piombos vermutete —, sondern der Alte ungewiß. Endona mutmaßt hier ein Selbstporträt des Malers und denkt an den späten Giovanni Bellini²².

¹⁹ Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School, vol. I, S. 84; vol. II, Tafel 630 und 632.

²⁰ Ich verdanke die Hinweise auf diese Literatur Herrn Dr. Christoph L. Frommel, Bonn.

²¹ E'Hubert Naich e non Jacob Hobrecht il compagno cantore del Verdelot nel quadro della Galleria Pitti, Acta Musicologica 29, 1957, S. 1—9.

²² Bragard II, Planche VI, entscheidet sich für die Zuschreibung an Lorenzo Lotto.

Die Frage des Malers kann an diesem Ort verständlicherweise nicht gelöst werden. Es bleibt jedoch eine gewisse Wahrscheinlichkeit, daß Vasari mit seiner auf Hörensagen beruhenden Erzählung wirklich die „Tre Età“ meinte. Dies angenommen, leuchtet Endonas These ein, daß neben Verdelot Hubert Naich dargestellt ist. Der Alte müßte nicht der Maler, sondern könnte auch ein, wahrscheinlich ebenfalls franko-flämischer, Musiker sein, etwa Verdelots Lehrer²³?

Auf diesem unsicheren Boden steht offenbar Einsteins Vermutung, daß das Bild von Hampton Court unter anderen Verdelot darstelle. Eine gewisse Ähnlichkeit der beiden Männer kann man nicht abstreiten, doch ist sie nicht zwingend. Vorausgesetzt, daß das Bild aus Hampton Court Verdelot darstellt, könnte man sich fragen, ob es sich gar um das Madrigalensemble handelt, das auch in Machiavellis Komödie auftreten sollte, und ob die Frau Barbara Salutati ist. Ich möchte hier lediglich diese Frage stellen. Von den Gesichtszügen her ist wohl eine Identifizierung mit jener „Zinzerä“ (Zigeunerin) auszuschließen, die — eine Sängerin — in Donis „Marmi“ Verdelots Gesprächspartnerin ist.

Unabhängig von der Identifizierung der Personen auf dem Bilde aus Hampton Court ist es ein wertvolles Zeugnis dafür, wie diese frühen Madrigale ausgeführt wurden. Zunächst handelt es sich — und dies legt auch, wie wir sehen werden, der musikalische Satz nahe — um reine A-cappella-Musik. Ferner dürfte diese Musik in der Regel solistisch ausgeführt und auch für Solisten konzipiert worden sein. Modern gegenüber der Frottola mutet an, daß wir es mit professionellen Ausführenden zu tun haben, während wir bei den Frottolen entweder von Vorführungen durch die Dichter und Komponisten oder aber durch Dilettanten hören. Der dritte Punkt, den uns das Bild bezeugt und womit das Madrigal entscheidend von der Motette und jeglicher Art liturgischer Musik abrickt, ist die Verwendung einer Frauenstimme. Daß diese Frauenstimme den Sopran sang, zeigt uns eindeutig Verdelots Eröffnungsgesang zur „Clizia“. Die Stelle

Io ninfa — e noi pastori

verteilt sich auf Sopran (Solo!) und die drei Unterstimmen (vgl. Editions-Teil Nr. Xa; die Stelle auch abgedruckt bei Einstein, S. 251). Wenige Jahre später, bei einem Bankett des Herzogs von Ferrara am 24. Januar 1529 „cantarono Ruzante e cinque compagni e due femine canzoni e Madrigali

²³ José Quitin (A propos des Hubert Naich de Liège et d'un tableau de la Galleria Pitti a Florence, *Revue Belge* XI, 1957, S. 134—140), der sich vorsichtig Sindonas Identifizierung der beiden Musiker anschließt, nimmt — allerdings ohne A.-M. Bragards Ergebnisse zu kennen — als Entstehungszeit des Bildes die Jahre 1524—29 an. Unter Umständen ist aber doch an eine etwas frühere Zeit zu denken

alla Pavana bellissimi“ (MGG 4, Sp. 59), wie Cristoforo di Messisburgo berichtet. Der berühmte Schauspieler und seine Sänger führten also vierstimmige Sätze in doppelter Besetzung vor, wobei die Oberstimme den beiden erwähnten Frauen zufiel.

C. Verdelots Machiavelli-Madrigale

Nachdem wir schon im vorigen Abschnitt anhand des Gemäldes aus Hampton Court auf einige Kennzeichen des Madrigals gestoßen sind, wenden wir uns nun den beiden Gesängen Verdelots zu, die zur „Mandragola“ und zur „Clizia“ gehören. Merkwürdigerweise sind sie erst viele Jahre nach der mutmaßlichen Entstehung in den Jahren 1525/26 herausgekommen: „Quanto sia lieto il giorno“ im 1. Madrigalbuch von 1533 (Venedig, Antico)²⁴, „O dolce notte“ im 3. Madrigalbuch Verdelots von 1537 (Venedig, Scotto). In unserem Editions-Teil sind „O dolce notte“ als Nr. IX, „Quanto sia lieto il giorno“ als Nr. Xa und Adrian Willaerts Intavolierung von 1536 als Nr. Xb publiziert. Wenn es noch eines Hinweises bedürfte, daß die beiden Madrigale aus den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts stammen, so wäre hier das Wort „Canzone“ anzuführen, womit sämtliche Gesänge in den beiden Machiavelli-Komödien überschrieben sind und das Machiavelli — wie wir sahen — ja auch in den Briefen für diese Gesänge verwendet. Wie oben ausgeführt, ist der Terminus „Canzone“ besonders bezeichnend für die Zeit zwischen Frottola und Madrigal.

Außerlich gesehen handelt es sich um Intermedien, die — wie aus dem Anfang der „Mandragola“ ersichtlich — von „ninfe e pastori insieme“ (Machiavelli, S. 17) gesungen werden, wozu auch die Stelle „Io ninfa, e noi pastori“ aus dem Eröffnungsgesang der „Clizia“ korrespondiert. Daß die Gesänge beider Komödien von Nymphen und Hirten vorgetragen werden, spricht übrigens auch dafür, daß sie im gleichen Zeitraum gedichtet und komponiert wurden. Diese Intermedien weichen jedoch in ihrer Funktion bemerkenswert von dem ab, was uns in unseren bisherigen Untersuchungen an Intermedien begegnete. Handelte es sich bei den *Sacre Rappresentazioni*, bei der Allegorie des Galeotto del Carretto und bei der Ekloge des Castiglione um Gesangseinlagen der in den betreffenden Stücken auftretenden Personen, mit deutlichem Bezug auf die jeweilige Handlung, so waren andererseits die Gesangstexte in der Tragödie des Pistoia Intermedien im engeren Sinn, dargestellt von handlungsfremden, phantastischen Gestalten, nur teilweise und dann nur mit ganz allgemeinem Bezug auf die Handlung. Die Intermedien stellten hier die übernatürlichen, übermenschlichen Zusammen-

²⁴ Vgl. den Nachweis dieses bisher unbekannten Erstdrucks bei Bragard II, S. 36.

hänge dar. Die Machiavelli-Intermedien werden ebenfalls von handlungsfremden Gestalten vorgeführt. Aber es geht dabei um ganz etwas anderes als um übermenschliche Mächte. Die Gesänge stehen in jeweils realem Zusammenhang mit der Handlung, aber erheben diese in eine andere Sphäre. Machiavellis Komödien sind im Gegensatz zu allen hier bisher berührten Theaterstücken in Prosa geschrieben. Das entspricht ihrem Inhalt und Geist, ihrem sarkastischen Realismus, der an die Grenze des Naturalistischen streift. Wieviel stärker wirken in einem solchen prosaischen Zusammenhang Vers- und gar Gesangseinlagen. Sie verkörpern etwas, das Machiavellis Stücken als solchen fehlt: Poesie. Die hier auftretenden Personen, Nymphen und Hirten, stammen aus Arkadien, und man denke daran, daß das Madrigal als verdichteter Ausdruck dieser poetischen Grundsphäre noch bei den frühen Opern um 1600 in die Handlung selbst eingebaut ist. Mit diesem Inhalt erhält die Musik um 1525/26 zum ersten Mal in unseren theatralischen Zusammenhängen eine konstruktive Funktion. Sie wird notwendiger Bestandteil und geht doch über das Ganze hinaus. Die Transposition dessen, was die Handlung der Komödie realistisch bringt, in eine betrachtende, zusammenfassende, verallgemeinernde, dichterische Sphäre läßt sich im einzelnen zeigen. So kreist die Eröffnungs-Canzone der „Mandragola“ (Machiavelli, S. 17/18), die ihren Ausgang vom ersten Vers der 8. Canzone Petrarcas nimmt, um die Erkenntnis, daß wer die „inganni“ der Welt erkennen wolle und von welchen Übeln und „strani casi“ die Sterblichen unterdrückt seien, sich nicht das „piacere“ nehmen dürfe, mit „angosce“ und „affanni“ zu leben. Leid und Erkenntnis bedingen sich also gegenseitig. Diesem Dilemma sind die Hirten und Nymphen enthoben („per fuggir questa noia“), die mit der Harmonie ihres erwählten einsamen („eletta solitaria vita“) und festlichen Lebens die gegenwärtige Feier ehren. Sie verleihen ihr also gerade das, was ihr sonst fehlen würde, da sie (die Komödie) auf der Erkenntnis beruht, die an das Leid gekettet ist.

Der 1. Akt bringt sowohl in „Mandragola“ als auch in „Clizia“ die Exposition der Handlung, von Seiten des Liebhabers her gesehen. Diese Gleichartigkeit der Funktion erlaubt es Machiavelli, nach den ersten Akten jeweils die gleiche Canzone zu bringen: „Chi non fa prova, Amore“ (Machiavelli, S. 32 und 97), womit die sich anbahnenden handgreiflichen Liebesintrigen in einen allgemeinen, kosmischen, platonischen und dantesken Zusammenhang gestellt werden („fede vera / Qual sia del cielo il più alto valore“). Der 2. Akt der „Mandragola“ zeigt, wie Messer Nicia, von dem einzigen Wunsch besessen, Söhne zu bekommen, den Gegenspielern ins Garn geht. Die Canzone nach diesem Akt verallgemeinert den Fall und wendet ihn ins Positive, indem sie darlegt, welch Glück in Torheit und Illusion liegen kann:

Quanto felice sia ciascun sel vede,
Chi nasce sciocco ed ogni cosa crede!

Die jeweilige Intrige wird in der „Mandragola“ im 3. Akt, in der „Clizia“ im 4. Akt geknüpft. Dieses entscheidende Stadium der Handlung kann Machiavelli in beiden Komödien wieder mit der gleichen Canzone feiern (S. 58 und 134). Der Betrug erscheint von der Handlung her gesehen zweckmäßig, kalt eingefädelt, von der Faktur her gesehen ein brillantes technisches Mittel des Autors. Die Canzone aber erhebt ihn in den Bereich künstlerischen Genusses und schöpferischer Phantasie:

Sì suave è l'inganno
Al fin condotto imaginato e caro.

Zugleich wird die Täuschung auch in ihrem größeren und allgemeineren Zusammenhang gerechtfertigt:

O rimedio alto e raro,
Tu mostri il dritto calle all'alme erranti.

Zwischen dem 4. und 5. Akt der „Mandragola“ vollzieht sich im schützenden Dunkel der Nacht die Liebesvereinigung, das eigentliche Ziel all der Intrigen und Wirren. Gerade sie aber zeigt Machiavelli nicht, der 5. Akt bringt sogleich die Folgen des Betrugs. Der 4. Akt schließt und der 5. Akt beginnt mit der lüsternen Neugierde des größten Zynikers im Stück: des Bruder Timoteo. All das, was dem dramatischen Dichter Machiavelli hier versagt ist, wird von der Canzone, von der Musik zwischen den Akten aufgesogen. Plötzlich wird hinter dem vordergründigen Spiel etwas anderes sichtbar (Machiavelli, S. 72):

Oh dolce notte, oh sante
Ore notturne e quete,
Ch'i disiosi amanti accompagnate
...

„O dolce notte . . .“: „ . . . in solcher Nacht wie diese“ ist man versucht weiterzuträumen. Auch in Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ steht diese Stelle zu Beginn des 5. Aktes, auch sie beschwört die „poetische“ Sphäre. Allerdings schlägt Shakespeares Szene *innerhalb* der Handlung einen neuen Ton an, der von da an den Rest des Stückes bestimmt. Bei Machiavelli beschränkt sich der poetische Ton auf die zwischen die Handlung eingeschobene Canzone. Gerade hieran kann man sehen, daß Musik für die Komödie der Machiavellischen Stufe nicht mehr schmückendes Beiwerk ist wie für das ältere Theater (und dann auch wieder später für Shakespeare), sondern eine

notwendige Ergänzung. Sie verkörpert ein Element, das den dramatischen Hervorbringungen dieser Zeit fehlt: das Poetische, das Phantasihafte, nicht nur das Phantastisch-Ungewohnte wie in den Intermedien um 1500 oder in denen seit 1539.

Mit der Eröffnungscanzone der „Clizia“ (Machiavelli, S. 85) fügen die Nymphen und die drei Hirten dem Realismus der gegenwärtigen Komödie das dichterische Element hinzu, das Gedächtnis:

Quanto sie lieto el giorno
Che le memorie antiche²⁵
Fa ch'or per noi sien mostre e celebrate
...

Ihr Gesang verklärt das Land:

Felice e bel paese,
Dove del nostro canto il suon s'udia.

Notwendigerweise ist die gegenwärtige Verückung nur von kurzer Dauer:

E partiremci poi,
Io ninfa, e noi pastori,
E torneremci a' nostri antichi amori.

Nachdem sich im 1. Akt der junge Liebhaber Cleandro präsentiert hatte, lernen wir im 2. Akt den Alten Nicomaco in seiner lächerlichen Verliebtheit kennen. Die Canzone nach diesem Akt (S. 107) zieht die Lehre daraus:

Quanto in cor giovanile è bello amore,
Tanto si disconviene
In chi degli anni suoi passato ha il fiore.

Die Canzone nach dem 3. Akt (Machiavelli, S. 121) folgt auf Sofronias Niederlage bei der Ziehung des Loses und weist voraus auf ihren Sieg, den sie der folgenden Intrige verdankt. Daß das Spiel weitergeht, ist vor allem ihrer Hartnäckigkeit zuzuschreiben. Die Canzone verallgemeinert diesen Fall in einer für die Frauen durchaus nicht freundlichen Weise, wobei persönliche Erfahrungen Machiavellis mitschwingen mögen:

Chi giammai donna offende
A torto o a ragion, folle è se crede
Trovar, per prieghi o pianti, in lei merzede.
Come la scende in questa mortal vita,

²⁵ So in der literarischen Fassung unserer Ausgabe. Die Madrigalfassung, aber auch die Florentiner Ausgabe von 1548 (Bayerische Staatsbibliothek Po. it. 124 Nr. 4) haben: „Nel qual le cos'antiche“, was inhaltlich auf das Gleiche hinauskommt.

Con l'alma insieme porta
Superbia, sdegno e di perdono oblio:
Inganno e crudeltà le sono scorta
E tal le danno aita
Che d'ogni impresa appaga el suo desio.

Im Gegensatz zur „Mandragola“ wird die „Clizia“ auch durch eine Canzone beschlossen (S. 145). Der Fall der Komödie wird hier ins Allgemeine erhoben, er ist ein Beispiel, aus dem Lehren gezogen werden können:

Voi che sì intente e quiete,
Anime belle, esempio onesto, umile,
Mastro saggio e gentile
Di nostra umana vita udito avete;
E per lui conoscete
Qual cosa schifar diesi, e qual seguire

...

Diese Canzone eröffnet schon in ihrem Text gleichsam eine neue Dimension, die durch das in den Dienst des Theaters gestellte Madrigal ermöglicht wird, und damit eine neue Dimension der Musik selbst. In einem Teil der italienischen Gesänge des 15. Jahrhunderts, etwa in einigen aus den *Sacre Rappresentazioni*, und auch in der *Frottola* hatten wir Texte gefunden, die einen objektiven Inhalt hatten, z. B. „Chi serve a Dio . . .“ oder „Porta ognun“. Wer hier jeweils sprach, blieb ohne Bedeutung. Es war der Dichter oder der Jedermann. Andere Frottolen hatten sich als reine Ich-Lyrik erwiesen, selbst wenn sie scheinbar ein Du ansprachen. Die *Canti carnascialeschi* oder auch die Jagd- und Kampfgesänge gingen von einer Gemeinschaft aus, das Wir trat schon im Text unüberhörbar hervor. Alle diese Texte aber sahen von einem Gegenüber, an das sie gerichtet wären, ab. Theater aber ist nicht nur Darstellung, sondern zugleich Ausstrahlung. Es entsteht in Wechselwirkung mit dem Zuschauer, Zuhörer, mit dem Publikum. Dieser entscheidend wichtige andere Pol der dramatischen Wirklichkeit wird erst mit Madrigalen solcher Art in die Theatermusik mit einbezogen. „Voi“ = Ihr, damit ist zugleich der Musik ein Tor aufgestoßen, das Tor nach außen. Die Musik glüht nicht nur in sich, sondern sie strahlt aus und empfängt neue Kräfte aus dem Kontakt mit dem Außen. Wir werden das sehen, wenn wir uns mit der Musik selber befassen.

Mit der Einbeziehung des „Ihr“ sind jedoch frühere Darstellungsformen nicht aufgegeben. So stehen in der Eröffnungscanzone der „Mandragola“ die objektive Feststellung „Perchè la vita è breve . . .“ des Jedermann („ognun sostiene“), das Wir („venuti siamo“) und das Ihr („potete lieti stare“)

nebeneinander. In der Canzone nach dem 2. Akt wird die Feststellung des Jedermann („Quanto felice sia ciascun sel vede“) durch ein plötzliches Ansprechen der Zuhörer ausgeweitet („Questo vostro dottore . . .“). In der Canzone nach dem 3. Akt, „Sì suave è l'inganno“, schwingt das Entzücken des Dichters über seine so wohl geknüpften Fäden, die Diktion ist somit vom Ich geprägt. Daß dem so ist, sieht man daran, daß sich sogleich auch das für die Ich-Lyrik so bezeichnende fiktive Du einstellt:

O rimedio alto e raro,
Tu mostri il dritto calle all'alme erranti;
Tu, col tuo gran valore,
...
Tu vinci ...

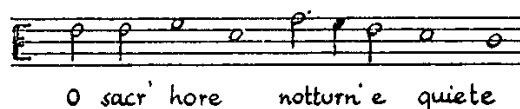
Das Ihr bildet den neuen Raum, in dem diese Musik blüht: „... intorno / Tutte le gente amiche / Si sono in questa parte raunate“ heißt es in der Eröffnungscanzone der „Clizia“. Dem tritt wieder das „Noi“ entgegen, doch in beiden Strophen aufgegliedert in „Io ninfa“ und „noi pastori“. Ihr und Wir bilden aber eine Einheit: „A queste vostre imprese / Farem col cantar nostro compagna“.

In der Canzone nach dem 4. Akt der „Mandragola“ ist das Ihr ins Kosmische gesteigert, die „sante ore notturne“ werden angerufen, oder im Anfang als Du gefaßt: „O dolce notte“. Diesem Anruf des kosmischen Du oder Ihr wird eine Antwort erteilt, als ob die Sterne blitzten. So wirkt der Anfang der Musik Verdelots. Der Anruf hat etwas dynamisches. Mit einer Brevislänge begann auch Tromboncinos „Queste lacrime mie“. Dort bildete die Brevis einen festen und breiten Ausgangspunkt für das dann anhebende gleichmäßige Fließen der Stimmen. Sie hatte die Funktion, die Stimmen zu sammeln und den Anfang des Stückes zu regulieren. Ganz anders die Brevis am Beginn des Anrufs „O dolce notte“. Sie strebt weiter, richtet sich auf die folgende Klausel. Es ist, als ob die Arme ausgebreitet würden, um die „dolce notte“ zu umfassen. Diese Zielstrebigkeit des Anfangswertes ist nicht denkbar ohne den auf ihm zustandekommenden Klang der vier Stimmen. Das Stück steht in transponiert phrygisch, beruht also auf einer Skala, die einen Halbtonschritt an besonders exponierter Stelle bringt: zwischen erster und zweiter Stufe. Dieser Halbtonschritt, a—b—a, erscheint am Anfang des Madrigals im Baß. Nicht genug damit, erscheint die gleiche Halbtonbewegung auch im Diskant, der mit der chromatisch erhöhten Terz beginnt: „cis”—d”—cis““. Mit dieser Konzentration der kleinen Sekundschritte erreicht Verdelot am Anfang eine Art von doppeltem Leitton. Es ist aber nicht jener alte doppelte Leitton des 15. Jahrhunderts, der nichts anderes war als eine Verdopplung in verschiedene Lagen und dem deshalb

keine besondere Dynamik innewohnte. Diese doppelte Sekundbewegung Verdelots ist eine Potenzierung des einfachen Leittonschrittes. Es entstehen von Zielstrebigkeit erfüllte Klänge, weil auch das von den beiden betreffenden Stimmen gebildete Intervall zielstrebig ist, nicht in sich ruhen kann: es ist die große Terz. Diese Zielstrebigkeit hat hier aber eine besondere Färbung. Die Chromatik ist zart, sie steht im Dienst des „dolce“-Ausdrucks, wie sie es noch in der Musik Monteverdis hundert Jahre später tut. Die Zielstrebigkeit ist nicht Wollen, sie ist Sehnen. Sie behält trotz allem etwas Schwebendes, das dadurch entsteht, daß aller Stimmführungskunst ungeachtet zwei Grundklänge, auf A und B, nebeneinander stehen.

Die eigentliche Geste erfassen wir aber erst, wenn wir die Oberstimme betrachten. Der Zartheit des Ausdrucks entsprechend hält sie sich in den engen Grenzen eines verhaltenen Sprechfalls. „O dolce notte“ hebt nur die betonte Silbe des Substantivs um eine kleine Sekunde an (cis”—d”). Mit der gleichen sachten Bewegung beginnt der zweite Anruf: „o sacr’hore notturn’e quiete“. Hier werden die „hore notturn’“ durch die Sekundüberhöhung herausgehoben. Die ganze Stelle fällt aber dann zum a’ herab, nach F-Dur und damit zum ersten Mal in eine normale Klangregion. Die Gliederung bis hierhin ist sprachlicher Art, sie sieht vom Bau der Verse ab: „O dolce notte — o sacr’hore notturn’e quiete“. Von den beiden Siebensilblern des Gedichtes ist nichts übrig geblieben. Sie werden so wenig realisiert, daß das Reimwort „sante“ im Druck Verdelots durch „sacr’“ verdrängt werden kann. Die Deklamation in Takt 5/6 bleibt problematisch, vielleicht weil Verdelot mit dem Italienischen nicht oder nicht ganz vertraut war, obwohl auch Achtlosigkeit in diesem Stadium des Madrigals nicht ausgeschlossen ist.

Die Verschiedenheit zwischen erstem und zweitem Anruf zeigt sich aber nicht nur im melodischen und klanglichen Ablauf. Wir hatten in „O dolce notte“ ein erwartungsvolles Schweben festgestellt, das auf den nebeneinander gestellten Klängen auf A und B beruht, aber auch darauf, daß melodische Linie und Klang im 3. Takt wieder auf die Ausgangsposition zurückgehen. „O sacr’hore . . .“ dagegen führt melodisch und klanglich in eine neue Region. Dieses gegensätzliche Verhalten hat auch seine rhythmische Seite. Wenn man von dem Durchgang des Alts auf „not-“ absieht, ist „O dolce notte“ im Satz Note gegen Note komponiert. „O sacr’hore . . .“ dagegen ist durch die synkopische Führung des Tenors von vornherein bewegt gehalten. Die Stelle drängt auch in rhythmischer Beziehung etwas Neuem zu. Wie gut gebaut der Tenor ist, wie sich nach zwei kurzen Tönen dann in zwei langen, synkopisch eingebauten Tönen die Energie staut, um sich dann in der punktierten Dreiergruppe zu entladen, sieht man erst an der durch Gliederungsstriche nicht verzerrten Originalnotierung:



Für die Bewegung im 3. Vers, dem Abschluß des ersten Teils, sorgt ebenfalls wieder der Tenor, diesmal aber gekoppelt mit dem Alt. Diese Kombination ist typisch für den Madrigalsatz. Oft wird eine Gruppe von Alt und Tenor gebildet und eine andere von Sopran und Baß. In dieser zweiten Gruppe kündigt sich schon die Generalbaßhaltung an. — Der Inhalt des 3. Verses, eines Relativsatzes, war implicite schon im Anruf der ersten beiden Verse enthalten. Der Vers ist also nicht Träger eines besonderen Inhalts oder einer besonderen Empfindung. Er verharret daher in dem schon vorher erreichten Tonbereich F-Dur und führt in ihm zu einem regelrechten Abschluß mit der Normalklausel in jeder Stimme.

Schon im ersten Anruf, „O dolce notte“, hatten wir eine Komplexität der Struktur und des Ausdrucks festgestellt: einerseits das zielstrebige Sehnen im Intervall der Terz und mit dem zweifachen Leitton, andererseits ein in sich ruhendes Schweben im Nebeneinander der Klänge und in der milden Wirkung der Chromatik. Eine Komplexität dieser Art ist kennzeichnend für große Kunst, die niemals einseitig, eingleisig ihre Mittel primitiv einsetzt. Eine solche Kunst ist polar gespannt. Sie benutzt kein technisches Mittel, das nicht auch die Möglichkeit zu einem gegensätzlichen Einsatz in sich trüge. So steht es auch mit Tenor und Alt im 3. Vers. Die Beweglichkeit des Tenors im zweiten Anruf hatte vorwärts geführt, da sie aus Spannung und Entladung bestand. Die Beweglichkeit des Tenors im 3. Vers hat dagegen etwas Statisches, das das Fortschreiten aufhält: er wiederholt sich und bildet mit dem Alt einen Kanon, und dieser Kanon ist als solcher in einen unveränderten Klangraum eingebettet. Aber auch nachdem in Takt 9 die Stimmen wieder grundsätzlich in die Bewegung Note gegen Note eingemündet sind und die Klangfolge der Abschlußklausel entgegengeht, bleibt der statische, beschauliche Charakter der Stelle erhalten. Noch einmal nämlich tritt ein retardierendes Element dem Zug zum Abschluß entgegen: die Führung der drei Oberstimmen, die sich am Fauxbourdonsatz orientiert, also an einer nicht-dynamischen Klangtechnik.

Vers 3 war im Diskant von der Terz (a') der an dieser Stelle maßgeblichen Tonika ausgegangen und hatte als Abschluß des ersten Teiles zum Grundton f' geführt. Vers 4 und 5, die Verdelot zusammenzieht, indem er den Versbau so wenig wie im ersten Teil berücksichtigt, sind der Anschluß an das Vorherige, zugleich aber bringen sie etwas Neues, Vorwärtsweisendes: die erste der eigentlichen Aussagen, die auch ein Prädikat haben. Dieser dop-

pelten Ausrichtung der Verse 4 und 5 trägt Verdelot dadurch Rechnung, daß er sie einerseits teilweise mit dem gleichen musikalischen Material versieht wie Vers 3, daß er aber andererseits dafür Sorge trägt, daß es hier zu keinem Abschluß kommt: die Stelle beginnt und schließt im Diskant auf der vorwärts weisenden Terz a'. Die von Vers 3 übernommenen Elemente sind im Diskant zu Beginn die fünfmalige Minima a' sowie die Fauxbourdonklänge in Takt 14. Zwischen beiden der Hochtönen und das Anhalten der Bewegung auf „tan(-te)“ geben, dem Textinhalt entsprechend, dieser Stelle ihren individuellen Charakter.

Die noch ausstehende Ergänzung, ja die eigentliche Erfüllung des Prädikats, den 6. Vers, bringt Verdelot als gesonderte Gruppe. Sie schließt formal den zweiten Teil ab, bleibt aber hier klanglich offen (Folge d—a; man wird den a-Klang hier schwerlich als Grundklang des Stückes auffassen, sondern ihn eher dominantisch auf die d-Region beziehen), da die Erwartung auf den nun beginnenden letzten Teil zielt, der das eigentliche Geschehen in dieser Canzone bringt. An dieser Stelle erscheint das Voi, und gewichtig genug wird es, ehe es der Diskant als Minima bringt, von den Unterstimmen als Semibrevis vorweggenommen. Zugleich wird energisch in die F-Sphäre zurückgelenkt. Das Ansprechen, das mit diesem Vers beginnt, ist fordernder als das bisherige, etwas Imperativisches schwingt in dem „date“ und „fate“ mit. Entsprechend gerafft ist die musikalische Diktion. Der 7. Vers ist der erste Siebensilbler der Canzone, den Verdelot als solchen komponiert. Er versieht ihn mit dem kurzatmigen Versschluß, den wir häufig in der Frottola finden: zwei Minimen auf einem Ton. Aber was dort musikalisches Deklamieren war, steht hier im Dienst des gereiften Ausdrucks und wird nur an dieser einen Stelle eingesetzt, an der das Ansprechen ruckartig energischer wird.

Der 8. Vers ist bei Verdelot ein Elfsilbler:

All'amorose schier' a voi amiche.

Die literarischen Ausgaben (z. B. Machiavelli, S. 72) haben dagegen nur: „All'amorose schiere“. Verdelots Vertonung erweist sich hier als authentischer als die literarischen Ausgaben und zeigt sich ein weiteres Mal in engstem Zusammenhang mit Machiavellis Text: ohne die von ihr gebrachte Fortsetzung des Verses wären „schiere“ und „fatiche“ des folgenden 9. Verses die einzigen Versschlüsse der Canzone, die ohne Reim blieben; „amiche“ dagegen reimt auf „fatiche“. Verdelot berücksichtigt diesen Reim und damit die Versgrenze aber nicht, sondern zieht in der Komposition den 9. und 10. Vers zusammen. Die „lunghe fatiche“ finden ihre musikalische Entsprechung in dem ostinaten Quintmotiv des Basses und dem damit verbundenen stagnierenden Auf und Ab von d- und a-Klang. Abschluß dieser Stelle ist

der D-Klang mit erhöhter Terz im Diskant: fis'. Damit bleibt diese Stelle offen, sie ist auf den folgenden letzten, refrainartigen Teil der Canzone gerichtet, der darin besteht, daß der 11. Vers dreimal gebracht wird.

Im Schlußabschnitt des ersten und im Anfangsabschnitt des zweiten Teiles waren uns Fauxbourdonklänge zu inhaltlich verwandten Textstellen („amanti accompagnate“ und „tante letici'onde . . .“) begegnet, aber stets in fallender Bewegung und begleitet von dem nicht am Fauxbourdon teilhabenden Baß. Der 11. Vers bringt das zusammenfassende Objekt der Aussage, oder der Aufforderung, wenn man will:

Ogni gelato pett'arder d'amore.

Das erste Mal erklingt dieser Vers im auf- und abwogenden Fauxbourdon. Auch diese Technik hat bei Verdelot nicht die einseitige Funktion, die Dynamik zu bremsen, wie wir sie für den 3. Vers beschrieben haben. Hier im 11. Vers drückt sie eher verhaltene Glut aus. Sie scheint damit in einer bestimmten Tradition Florentiner weltlicher Musik zu stehen, wozu man die Fauxbourdonstelle „del vostro amore incerto“ aus Heinrich Isaacs Ballata „Questo mostrarsi adirata di fore“ vergleichen möge (DTÖ XIV, 1, S. 42, auch Einstein III, S. 2/3; vgl. hier S. 48). Weitere Verwendungsarten des Fauxbourdon bei Verdelot werden wir unten kennen lernen. In unserem 11. Vers ist der Fauxbourdon frei von einer gegenwirkenden oder zumindest unbeteiligten Baß-Stimme. Da Verdelot dreimal den gleichen Vers bringt, zieht er in der Musik verschiedene Register. Zunächst erklingt die Fauxbourdonstelle in tiefer Lage, gesungen von Alt, Tenor und Baß. Dann tritt der Diskant hinzu. Trotz dieser Aufhellung und trotz des Wiedereintritts der Vollstimmigkeit wirkt diese Wiederholung des Verses nicht intensiver als das erste Mal. Die drei Oberstimmen bilden mit demselben Motiv auch hier weitgehend einen Fauxbourdonsatz, es tritt jetzt aber wieder der daran unbeteiligte Baß hinzu. Diese beiden Fauxbourdonstellen, die tiefe und die vollstimmige, haben noch ein kleines Merkmal für sich: die Auflösung des Vorhaltes durch zwei Achtel. Achtel finden sich sonst nicht in dem Madrigal. Sie verleihen hier beiden Klauseln ein gewisses Pathos. Nachdem bei der ersten Wiederholung der frei bleibende Baß eine Dämpfung der Fauxbourdon-Glut bewirkt hatte, übernimmt diese Funktion bei der zweiten und letzten Wiederholung der Diskant, indem er bis zum Schluß des Stückes auf a' liegen bleibt, d. h. den Text des Verses nicht ein zweites Mal wiederholt. Unter dieser liegenden Oberstimme bringt Verdelot das Motiv des 11. Verses in jener Technik, die er hier sonst nur im 3. Vers verwendet hat: Imitation. Aber wie im 3. Vers handelt es sich auch hier eher um Kanonik, womit die dem Abschluß zukommende statische Ruhe erreicht wird. Nach dem Hochlodern der Glut in der tiefen Fauxbourdonstelle, nach ihrer Dämpfung

in der ersten Wiederholung erfolgt nun das ruhige Ausschwingen. Alles erscheint wie vorher: „O dolce notte“.

Eine solche Beschreibung des Madrigals läßt einzelne Beziehungen zwischen den Teilen der Komposition aufscheinen, erweckt aber eher den Eindruck, daß die Musik in erster Linie aus dem Aneinanderreihen spontaner, dem Textinhalt folgender Einfälle bestehe. Das Spontane ist ein wichtiges Merkmal dieser Musik, es gehört wesentlich zu ihrem darstellenden und ausstrahlenden Charakter. In dem Maß, wie diese Musik spontaner, unmittelbarer auf einen zukommt als Frottolen oder Karnevalsgesänge usw., wirkt sie aber auch gebundener, von einem großen Bogen zusammengehalten, der die Einheit verbürgt. Läßt diese Einheit sich rational fassen? Wir können sie nur in der Gesamtanlage suchen. Machiavellis Gedicht ist der Gattung nach ein Madrigal im Sinne des 16. Jahrhunderts, d. h. eine freie Canzonestrophe. Es erinnert aber auch noch etwas an das alte Madrigal des Trecento, indem nämlich die Verse 1—3 und 4—6 gleich gebaut sind (Sieben-, Sieben-, Elfsilbler), was auch durch die Reimstellung a, b, c — a, b, c unterstrichen wird. Nach diesen beiden Gruppen gibt es keine Regelmäßigkeit mehr, weder in der Silbenzahl noch in der Reimstellung. Man wird also nach dem 6. Vers einen Einschnitt setzen dürfen, und wir haben schon anhand der Musik gesehen, daß tatsächlich mit dem 7. Vers („Voi giusti premij date“) etwas Neues beginnt. Sollte man also für das Madrigal eine Zweiteilung in 6 und 5 Verse annehmen? Einer genauen Betrachtung erschließt sich, daß Verdelot anders gliedert, und erst diese musikalische Gliederung erhellt die Einheit des Madrigals. Es ist konzentrisch angelegt, Mittelpunkt des Ganzen ist jener 7. siebensilbige Vers „Voi giusti premij date“, den wir schon vorher als Einschnitt erkannten und der auch durch seine energische Kürze eine eigene Stellung innerhalb des Ganzen einnimmt. Die Verse vor und nach diesem Vers, der 6. und 8. („Sole cagion di far l'alme beate“ und „All'amorose schier' a voi amiche“) sind Elfsilbler, die nach dem gleichen rhythmischen Schema komponiert sind:

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♪ ♪ ♩ ♩ ♪ ♪

In den Gruppen vor und nach den Versen 6—8 faßt Verdelot jeweils zwei Siebensilbler musikalisch zusammen: „In voi s'adunan tante / Letici'onde voi sete“ und „Delle lunghe fatiche / Voi fat'o felic'hore“. Die Korrespondenz dieser Verse 4/5 und 9/10 besteht in Elementen der melodischen, der Diskantführung: fünfmalige Minima a', Hochtön c" und nach ihm absteigend die Folge b'—a'—g'—f'. Es bleiben am Anfang die Verse 1—3 und am Schluß Vers 11, und hier scheint das spiegelbildliche Schema zu versagen.

Wir müssen aber berücksichtigen, daß in der Musik den 3 Anfangsversen nicht ein letzter, sondern infolge der zweimaligen Wiederholung ebenfalls eine Gruppe von 3 Versen am Schluß entspricht. Diese 3 Verse am Anfang und am Schluß des Madrigals sind jeweils als Einheit zu verstehen: Exposition und Ausklang des Stückes. Die 3 Anfangsverse beginnen auf dem A-Klang mit der erhöhten Terz cis' und führen zur F-d-Region des Mittelteils, der letzte Ton im Diskant ist f'. Der dreimal gebrachte Schlußvers beginnt unter dem den Mittelteil abschließenden Diskant-fis' und schließt im Ausgangsklang A. Sowohl in der Anfangs- als auch in der Schlußgruppe kommt der höchste Ton des Madrigals, d'', vor, der im übrigen Verlauf nicht auftritt. — Der Strukturwille, der aus dieser spiegelbildlichen Gesamtanlage spricht, verbindet das Stück der älteren Musik. Ungeachtet dessen gehört der Reichtum nach außen gewandter sinnlicher Gebärden und die dynamische Ausstrahlung des Madrigals einem neuen Geist an.

Der andere erhaltene Machiavelli-Gesang Verdelots, das die „Clizia“ eröffnende „Quanto sia lieto il giorno“ (Editions-Teil Nr. Xa), hat textlich die gleiche Form wie das „Mandragola“-Intermedium, nur daß noch eine zweite Strophe folgt, die jedoch nicht gesondert auskomponiert ist und in den Musikdrucken auch fehlt. Wir werden deshalb gut daran tun, bei der Betrachtung dieses Stückes zunächst die Gesamtanlage mit derjenigen der „Mandragola“-Canzone zu vergleichen. Daß der Madrigalkomponist Gedichte gleicher Form nicht nach einem bestimmten Schema komponiert, zeigt sich daran, daß Verdelot diese Canzone anders gliedert als „O dolce notte“. Der 7. Vers, „Noi che la nostr'etate“, hat im Gedicht eine ähnliche Stellung wie in der „Mandragola“-Canzone. Dort steht das „Voi“, hier das „Noi“ am Anfang, auf die Wichtigkeit von beidem für das Madrigal haben wir hingewiesen. Aber diese Gemeinsamkeit ist nur ein Symptom für die inhaltliche Funktion der beiden Verse 7. Im Fall der „Mandragola“ sprachen wir von einer energischen Straffung, einem intensiveren Ansprechen an dieser Stelle. Im Fall der „Clizia“ ist diese Intensivierung noch deutlicher: nachdem die ersten 6 Verse eher betrachtend waren, beginnt hier die eigentliche Aussage, die nach den Zuständen (si vede . . . si sono radunate) Geschehen, Bewegung enthält (noi . . . venuti siamo). Dies legt nicht nur eine Straffung der Musik nahe, die auch hier erfolgt, sondern einen echten Einschnitt, nach dem etwas Neues beginnen kann. Verdelot bringt daher am Ende des 6. Verses, im Gegensatz zu dieser Stelle in dem „Mandragola“-Chor, eine schlußkräftige Kadenz mit den Normalklauseln in allen Stimmen. Mit diesem 6. Vers geht also ein Abschnitt des Madrigals regelrecht zuende. Es lag für Verdelot daher nahe, alles Vorhergehende als Einheit zu behandeln, und es war dann natürlich, die musikalische Gliederung entsprechend der dichterischen vorzunehmen. Im Gegensatz zur „Mandragola“-

Canzone, die dichterisch auch in dieser Hinsicht genau so gegliedert ist wie der „Clizia“-Chor, versieht Verdelot die Verse 1—3 und 4—6 mit der gleichen Musik. Er schließt auch beide Versgruppen jeweils in der Tonart des ganzen Stückes: g-dorisch. Diesem ersten Block von 6 Versen folgt nun der Mittelteil (Verse 7—10), der — wie wir sagten — das eigentliche Geschehen, die Bewegung bringt. Er hält sich in der F-d-Sphäre (F-Jonisch, wenn man will). Das Ende dieses Abschnitts ist durch die auffällige Stelle (Vers 10) „Io nimpha — et noi pastori“ gekennzeichnet. Es folgt zum Schluß wieder ein eher zuständlicher Abschnitt (Vers 11), „Et giam cantando insieme i nostri amori“, der in die Haupttonart g-dorisch zurückleitet. Dieser Abschnitt entspricht dem ersten auch insofern, als er wie dieser musikalische Wiederholung bringt (ab Takt 39). Auch das steht im Gegensatz zum „Mandragola“-Chor, dessen 11. Vers dreimal erklang, aber nicht zur gleichen Musik. Im Gegensatz zu der spiegelbildlichen Form des „Mandragola“-Madrigals, dessen Zentrum der 7. Vers bildete, folgt die „Clizia“-Canzone einer unsymmetrischen Anlage A—B—A (Verse 1—6; 7—10; 11), ohne das zweite A als materielle Wiederholung des ersten zu bringen.

Im einzelnen finden wir wieder den spontanen Einsatz verschiedener Techniken. Der Anfang der Canzone ist nicht von jener gespannten Verzückung geprägt wie „O dolce notte“, sondern eher beschaulich, ja rückschauend:

Quanto sia liet'il giorno
 Nel qual le cose antiche
 Son hor da noi dimostr' e celebrate.

Es mag sein, daß die Vorstellung der „cose antiche“ (in der literarischen Fassung „memorie antiche“) hier die musikalische Technik mit hervorgerufen hat: Paarigkeit und Imitation, die ja in dem „Mandragola“-Madrigal — wie wir sahen — eine untergeordnetere Rolle spielten. In der „Clizia“-Canzone sind die siebensilbigen Verse 1/2 und 4/5 ganz davon geprägt. Ihnen gegenüber stehen die Endecasillabi 3 und 6, die im wesentlichen den Satz Note gegen Note verwenden. Diese Stellen wirken aber nicht als Gegensatz zu den vorhergehenden, sondern als abschließende Zusammenfassung: Zusammenfassung der zuvor getrennten Stimmen und Stimmpaare, Zusammenfassung aber auch des musikalischen Geschehens, des zum d'' aufsteigenden ersten bzw. vierten und des vom d'' wieder herabsteigenden zweiten bzw. fünften Verses nun in einer einheitlichen zum d'' hinaufführenden und wieder von ihm herableitenden Abschlußgebärde.

Der Mittelteil, in der F-d-Sphäre, ist gegenüber dem ersten Abschnitt und gegenüber dem Schluß dadurch gekennzeichnet, daß er keine Wiederholungen und keine satztechnische Entfaltung in Imitation bringt, sondern, den Contrapunctus simplex einhaltend, etwas Drängendes an sich hat. Er

bringt auf etwa einem Viertel der gesamten Musik (11 von 46 Breveinheiten) mehr als ein Drittel des Gesamttextes (4 von 11 Versen). Das musikalische Verfahren in diesem Mittelabschnitt ist nicht das Exponieren von Teilen, die dann zusammengefaßt werden — wie im ersten Abschnitt —, sondern eine Anknüpfungstechnik von Vers zu Vers. Der siebensilbige Vers 7, „Noi che la nostr'etate“, hat den kurzen Anfangsrhythmus von fünf Minimien, tonal schreitet er (im Diskant) eine Terz herab von a' über g' nach f'. Vers 8, „Ne boschi e nelle selve consumiamo“, knüpft daran an, benutzt den gleichen Anfangsrhythmus von fünf Minimien, geht ebenfalls vom a' aus und hat denselben Schlußschritt g'—f'. Da dieser Vers aber elfsilbig ist, bedarf er einer musikalischen Erweiterung. Sie besteht in einer Umkehrung des Terzschrilles nach oben, über b' zum c'' (auf „selve“) und aus einem daran anschließenden Terzfall zum Ausgangs-a' zurück. Vers 9 ist wieder siebensilbig, kann daher aus den Elementen von Vers 8 auswählen. Ausgewählt wird dessen erster Teil: Ausgangspunkt a' und schrittweises Erreichen der Terz c''. Aber diese Struktur wird in Vers 9 umgekehrt: Ausgangspunkt c'' und schrittweises Erreichen der Terz a'. Das c'' (auf „Venuti“) erhält in diesem Vers einen besonderen Akzent rhythmischer Art. Während des ganzen Madrigals erscheinen im Diskant, und das ist die führende Stimme, nicht mehr als zwei Semibreven hintereinander. An dieser einzigen Stelle tritt unerwartet auf dem c'' von „Venuti“ eine dritte Semibrevis nach den zwei Abschluß-Semibreven g' und f' des 8. Verses auf. Hinzu kommt, daß dieses c'' mit einem unerwarteten Quintsprung erreicht wird, der sonst im Diskant nicht vorkommt, sofern er nicht (Takt 39) nach einer Pause erfolgt. Beide Merkmale heben das syntaktisch und inhaltlich wichtige Prädikat „venuti siamo“ hervor.

Vers 10, „Io nimpha — et noi pastori“, knüpft an und bringt zugleich etwas völlig Neues. Anknüpfung ist die Terz a'—c''—a', nun hin und zurück sprungweise geführt, im Diskant. Das Neue ist nicht nur die Trennung von Ich und Wir, sondern auch der unbegleitete Ruf des Diskants, etwas, das selbst im frühen Madrigal sonst kaum vorkommt, sofern es sich nicht um ein allein beginnendes Imitationsmotiv handelt. Neu ist innerhalb dieses Madrigals auch die Fauxbourdontechnik: „et noi pastori“. Die Darstellung erreicht hier ihren Höhepunkt. Die Darstellenden präsentieren sich selber in unterschiedlicher Gebärde: „Io nimpha“ unbegleitet, in relativ lang ausgehaltenem Ruf, mit dem typischen Terzintervall des Rufes, wobei die Aufwärtsbewegung als die primäre wirkt; „et noi pastori“ in der Klanggemeinschaft par excellence, dem Fauxbourdon, in schnellem Gleiten über die Stufen abwärts. Man kann sich kaum vorstellen, daß der Komponist mit seinen Mitteln eine plastischere Gegenüberstellung erzielen könnte. Beide Teile des Chores, die Frau und die drei Männer, stehen sich scheinbar

unvereinbar gegenüber, unvereinbar auch in der Tonalität, denn der Diskant ist an das c'' fixiert, während die Unterstimmen in den d-Klang münden. Doch es gibt eine Synthese dieser Klangsphären, und sie bringt der letzte Abschnitt des Madrigals, wie es schon sein Text andeutet: „Et giam cantando insieme“. Dieser Abschnitt nimmt von einem Motiv seinen Ausgang, das das c'' der ninfa und das d'' der pastori in einen Wirbel reißt: d''—c''(#)—d''—b'(\flat)—c''(#)—d'' . . . In dem Moment, in dem das Wort „insieme“ erreicht wird, erscheint dieser Wirbel aber noch rasanter: Viertelketten überstürzen einander in Sequenzen — jeweils einen Quintraum durchmessend — und in Imitation. Dieser wilde Reigen ist so wenig zu bändigen, daß zwischen seinem ersten Schluß und der Wiederholung (Takt 38/39) der Tenor, für sich allein, die Viertelbewegung umdrehend, in die Septime durchmessendem Lauf die Verbindung der beiden Teilstücke herstellt. Der Eindruck des Reigens wird in diesem Schlußabschnitt noch dadurch verstärkt, daß sich im Diskant von der Mitte des Taktes 35 bis zur Mitte des Taktes 38 sowie an der entsprechenden Stelle von der Mitte des Taktes 40 bis zur Mitte des Taktes 43 Dreihälfte-Gruppierungen einstellen. — Der Schluß bringt das für das frühe Madrigal typische Schwanken auf I. und IV. Stufe unter liegendem Grundton des Diskants. Hierbei schnellt der Klang der IV. Stufe zunächst in Takt 44 und 45 synkopisch wie ein Ball auf „schlechter“ Zeit empor, um dann in Takt 46 auf „guter“ Zeit den pathetischen Abschluß des ganzen Madrigals herbeizuführen.

Als Beispiel des Weiterwirkens von Verdelots „Quanto sia liet'il giorno“ publiziere ich im Editions-Teil als Nr. Xc die fünfstimmige Umarbeitung des Madrigals von dem Paduaner Antoniuskapellmeister Ludovico Balbi aus dem Jahre 1589. Verdelots durchsichtiger Satz, von dem Balbi die Canto-Stimme wörtlich übernimmt, muß hier einer kompakten Stimmverflechtung weichen, wie sie dem Satz jener späteren Zeit entspricht. Eine Folge dieses Satzes ist die Verlangsamung des Tempo, die sich auch in der C-Vorzeichnung kundtut. Die größte Entfernung vom Original zeigt sich an der Stelle „Io ninfa e noi pastori“. „Io ninfa“ erklingt dreimal in Imitation, die Oberstimme (Alt) von „e noi pastori“ ahmt die Bewegung des Canto nach: a'—c''—a'. Hier waltet keine künstlerische Vorstellung mehr, sondern nur noch schulmeisterlicher Kontrapunkt. Ebenso phantasie- und verständnislos ist der Ausklang des Stückes, „Et giam cantand'insieme“, umgeformt.

*D. Stimmen und Satz des Madrigals im Vergleich mit Willaerts Villota
„Zoia zentil“ (Canzon di Ruzante)*

Der Satz des frühen Madrigals beruht wie derjenige der Frottola auf der Vierstimmigkeit. Aber die vier Stimmen sind nun gleichberechtigt. Das zeigt sich darin, daß sie alle in gleicher Weise vokal konzipiert sind. Diese gleichmäßig vokale Konzeption bewirkt aber, daß der Komponist nicht mehr wie in der gesamten mehrstimmigen Musik vor dieser Stufe von einer Hierarchie der Stimmen ausgeht. Der Satz entsteht jetzt nicht mehr dadurch, daß man die Stimmen sukzessive zusammensetzt (vgl. hier S. 156 ff.). Eine solche Art des Komponierens war, wie uns auch der Theoretiker Pietro Aron²⁶ belehrt, um 1525 nicht mehr zeitgemäß, und zwar weil — wie Aron schreibt — die sekundär komponierten Stimmen mit ihren Unisoni, Pausen und Sprüngen schwierig seien für den „cantore overo pronontiante“, womit nicht nur auf den vokalen, sondern zugleich auf den sprechenden Charakter dieser neuen Musik hingewiesen ist²⁷. Sie wird nun vom Gesamt der Stimmen her konzipiert. Aron schreibt, daß die modernen Komponisten „considerano insieme tutti le parti“ (Riemann, a.a.O.). Damit hängt auch der akkordische, auf die spätere Harmonikweisende Charakter ihrer Zusammenklänge zusammen, die nicht mehr primär das Ergebnis einzelner Stimmführungen sind. Es ist wohl mehr als ein Zufall, daß der deutsche Theoretiker Lampadius in seinem *Compendium Musices*, das zuerst 1537 (also zur Zeit der Verdelotschen Madrigalpublikationen) erschien, die neue Kompositionsweise mit Hilfe der Partiturschreibung gerade anhand einer Motette von Verdelot (*Sancta Maria succurre miseris*) demonstriert²⁸. Wohl handelt es sich bei dieser Verdelotschen Komposition um eine Motette. Aber auch in der geistlichen Musik wurde in jener Zeit die alte Art des „Zusammensetzens“ (Komponierens) überwunden, allerdings in anderer Art als im Madrigal. In der Motette wurde die Hierarchie der Stimmen durch die konsequente Durchimitation ersetzt, die ebenso wie im Madrigal zu einer völligen Vokalisierung des Satzes führte.

Die neue grundsätzliche Gleichstellung der Stimmen kommt dem Baß zugute, der damit die letzten Reste seiner alten, oft lediglich klangergänzenden Contratenorfunktion abstreift. Diese Entwicklung führt zum Generalbaß. Die Gleichstellung der Stimmen in ihrer Konzeption, ihre gleich-

²⁶ Toscanello in *Musica*, zuerst Venedig 1523, Lib. II, cap. 16.

²⁷ Vgl. das Zitat bei Hugo Riemann: *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin 1920, S. 352/53, Anm.

²⁸ Vgl. das Beispiel in MGG 8, Sp. 149/150; Siegfried Hermelink: *Dispositiones Modorum*, Tutzing 1960, S. 44; ders.: *Die Tabula compositoria*, Festschrift Besseler, Leipzig 1962, S. 221—230, Abb. 17.

mäßige Vokalität bedeutet aber nicht, daß im Ergebnis der gleichsam natürliche Primat der hellen Oberstimme angetastet würde, den der Diskant ja auch im Chansonsatz des 15. Jahrhunderts und in dem ihm verpflichteten Motetten- und Messensatz dieser Zeit besaß. Wie stark dieser Primat im Madrigal ist und wie doch von ihm aus der ganze Satz nicht erfaßt werden kann, sieht man an Adrian Willaerts Lautenintavolierung der „Clizia“-Canzone aus dem Jahre 1536. Der Primat des Diskantes zeigt sich darin, daß Willaert ihn als Vokalstimme beibehält, während er die übrigen Stimmen für die begleitende Laute intavoliert. Die Unzulänglichkeit eines solchen Arrangements wird besonders an der Stelle „Io ninfa — e noi pastori“ deutlich, deren zweiter, ebenso wichtiger Teil in der Begleitung versteckt bleibt. Reduktionen dieser Art finden ihre Grenze an jener Seite des Madrigals, für die in seinen Texten das Wort „Wir“ steht (Editions-Teil Nr. Xb).

Der neue Satz innerhalb der weltlichen Musik, der Darstellung und Ausstrahlung ermöglicht, ist der Satz des Madrigals. Neben ihm stehen Gattungen, die diese spezifischen Qualitäten nicht aufweisen. Auch innerhalb der theatralischen Sphäre hat es sicherlich einfache, volkstümliche Einlagen ohne ausdrucksstarke und strukturelle Ambitionen gegeben. Wir können uns davon einen Begriff machen anhand des vierstimmigen „Zoia zentil“ von Adrian Willaert, das 1548 in dessen Canzone Villanesche (Venedig, Scotto) gedruckt wurde²⁹ und dort die Bezeichnung „La Canzon di Ruzante“ trägt. Es wurde im Chorwerk 8 (S. 8—10) von Erich Hertzmann veröffentlicht. Dieses Stück gehört dem venezianischen Bereich an, in dem sowohl Willaert als Markuskapellmeister als auch Angelo Beolco, genannt Ruzzante, als Schauspieler und Theaterdichter wirkte. „Zoia zentil“ ist in keiner der erhaltenen Komödien Ruzzantes nachweisbar, doch wird man die Überschrift „Canzon di Ruzante“ so zu verstehen haben, daß das zugrunde liegende Lied von Ruzzante stammt, zumindest zum Repertoire seiner Gesänge gehörte. Vielleicht hat Ruzzante auch den vorliegenden vierstimmigen Satz mit seinen Schauspielern gesungen, vgl. den hier S. 222 f. zitierten Bericht. Seine Komödien waren von volkstümlichen Liedern dieser Art durchzogen, besonders beliebt in ihnen waren auch Dialoge, in denen die Gesprächspartner Liedanfänge zitierten³⁰, was sich mit Erscheinungen in der französischen Komödie berührt (vgl. Mayer Brown, *passim*). Da Ruzzante 1542 gestorben ist, muß das Lied bis zu diesem Zeitpunkt entstanden sein. Willaert könnte

²⁹ Vgl. die Vogel korrigierenden Angaben bei Emilio Lovarini: *Una poesia musicata del Ruzzante*, in: *Miscellanea di studi critici in onore di Vincenzo Crescini*, Cividale 1927, S. 252—256.

³⁰ Vgl. Emilio Lovarini: *Le Canzoni popolari in Ruzzante e in altri scrittori alla pavana del secolo XVI*, in: *Il Propugnatore, Nuova Serie*, vol. I, parte I, Bologna 1888, S. 291—325 und 367—395.

den vierstimmigen Satz dagegen auch in den Jahren danach bis spätestens 1548 komponiert haben.

Venedig stand bezüglich der weltlichen Musik in den 30er und 40er Jahren noch mehr als zur Zeit der Frottola — deren Hauptvertreter doch wenigstens aus dem Gebiet der Republik, besonders Verona, stammten, wenn auch wenig in ihm wirkten — am Rande des Geschehens. Ein gewisser Provinzialismus, aber nicht im schlechten Sinn, zeigt sich auch in der Canzon di Ruzante. Zunächst macht sich dies am Text selber bemerkbar, der eine Reihe von Formen aufweist, die dem venezianischen Dialekt angehören (zoia statt gioia, zentil statt gentil, to statt tuo, so statt suo, piche statt poichè, po statt può) oder die um des Reimes willen unbekümmert verändert werden („... me forza che canta“ statt „... che canti“ und „Beato colui son“ statt „Beato colui è“). Bei Ruzzante ist das nicht Primitivität, sondern ein bewußtes Stilmittel, und Volkstümlichkeit als Stil ist auch das Kennzeichen des Willaertschen Satzes. Daß es sich bei dem so volkstümlichen Text um Kunst handelt, zeigen schon die verwendeten Verse: Endecasillabi und Settenari; daß es sich bei Willaerts Bearbeitung um Kunst handelt, zeigt der zünftige, ja klanglich bisweilen geradezu raffinierte Satz. Die Gattung dieses Satzes ist aber nicht das Madrigal, sondern — dem zugrundeliegenden Stilwillen entsprechend — die Villota. Willaerts Komposition ist ein typisches Beispiel jenes Villotensatzes, den Torre Franca als Spätform degradieren will, der aber wichtige Merkmale dieser Gattung aufweist und für uns besonders greifbar ist. Kennzeichnend für diesen Satz ist es — wie bereits oben ausgeführt wurde —, daß eine erkennbare Hauptmelodie vorhanden ist und daß diese Melodie nicht in der Oberstimme, sondern im Tenor liegt. Dies ist zugleich ihr altertümlicher Zug. Auch hier aber haben wir es mit einer Stilvorstellung zu tun, denn dieser altertümliche Zug ist in Wirklichkeit ein altertümelnder Zug. Historisch-chronologisch sind viele derartige venezianische Villotensätze Umarbeitungen neapolitanischer Villanellen. Die neapolitanischen Villanellen aber, besonders von Giovane de Nola, sind dreistimmig und haben die Melodie in der Oberstimme. Erst die venezianischen Bearbeitungen versetzen die Melodien in den Tenor und fügen diesen einem vierstimmigen Satz, dem Villotensatz, ein.

Ob die Melodie der Canzon di Ruzante volkstümlich ist oder auch sie bereits einer Vorstellung von volkstümlicher Melodik nachgebildet, vermag ich nicht zu entscheiden. Hier fehlt ausreichendes Vergleichs- und Anschauungsmaterial. Nach den von Jeppesen (*Venetian Folk-Songs*, S. 62—75) zitierten Melodien könnte man annehmen, daß sie von Ruzzante oder Willaert dem Schatz bereits volkstümlicher Melodien entnommen wurde. Möglicherweise ist also der Text einer schon existierenden Volksmelodie unterlegt worden, womit gewisse Textwiederholungen zusammenhängen könn-

ten. Wie dem auch sei, eine Untersuchung der Melodie zeigt, daß ihr Bau aus einem einzigen Prinzip resultiert: aus dem der Anknüpfung und der ganz konkreten Beziehung zwischen den einzelnen Gliedern. Das ausgedehnte Stück beruht auf fünf Motiven (A—E), wie die nachstehende Aufzeichnung dartut³¹ (siehe Notenbeispiel hier Seite 242).

Dieses Prinzip der motivischen Anknüpfung und Beziehung fanden wir auch bei Verdelot, es war aber nur ein musikalisches Mittel neben vielen andern. Ist ein Stück allein darauf gestellt, kann lyrische Kontinuität, nicht aber Gebärde entstehen, die Spontaneität und Gegensatz voraussetzt. Wir fanden ähnliche motivische Beziehungen bezeichnenderweise bei Heinrich Isaac (hier Seite 178). Willaerts Satz trägt dieser Struktur der Melodie Rechnung, ja unterstreicht sie noch. Cantus, Altus und Bassus sind reine Begleitung. Sie beleben als solche die Melodie, ohne sie zu überspielen. Bezeichnend ist es, wie der Cantus dem Tenor-Melodieanfang zwar um eine Semibrevislänge vorausgeht, diesen Einsatz aber doch nur vorbereitet, klanglich einbettet, indem er den ersten Tenorton e' eine Oktave höher vorausnimmt. Die hohe Lage der Stimmen und vor allem die des Cantus verleihen dem Satz einen besonderen Glanz. Willaert vermeidet hierbei jegliche Unruhe, indem er die Oberstimme möglichst wenig bewegt und sehr häufig Tonwiederholungen bringt. Im übrigen befleißigt er sich einer möglichst einfachen Akkordik. Sie entsteht hier nicht zum mindesten aus der Stimmführung, sondern wirkt wie zusammengesetzt aus Begleitklängen, die den einzelnen Melodietönen zugeordnet sind. Eine Folge dieses Verfahrens ist, daß mit wenigen Ausnahmen Grundklänge und nicht Umkehrungen verwendet werden. Eine Begleitung in Akkorden: man hat hier wohl an eine Nachahmung volkstümlicher Praxis zu denken, die Vorstellung der Begleitung auf einem Zupfinstrument liegt nahe, und dies paßt gut zu dem Bild, das man sich von dem singenden Mimen Ruzzante macht. Wir haben es mit einer Musikeinlage oder einem volkstümlichen Satz von großem Liebreiz zu tun, mit den Aufgaben der Darstellung, des Ansprechens und der Ausstrahlung, wie sie sich das Madrigal stellte, haben Villoten dieser Art nichts zu tun.

Das Einlegen solcher volksmäßiger Gesänge in Komödien ist auch durch den Bericht über die Münchner *Commedia dell'arte* von 1568 verbürgt, in der Orlando di Lasso die Villota „Chi passa per sta strada“ zur Laute sang. Wie Sandberger schon 1899 vermutete³², dürfte es sich dabei um den Satz aus Filippo Azzaiolos *Primo Libro de Villote alla Padoana* von 1557 (R. M. I. 21, 1914, S. 90/91) gehandelt haben³³. Lassos Intavolierung mag

³¹ Vgl. auch die Gliederung bei Hertzmann, S. 59/60 und 84/85.

³² Aufsätze S. 51, Anm. 4.

³³ Vgl. Charles van den Borren: *Orlande de Lassus et la musique instrumentale*, *Revue Musicale* III, Mai 1922, S. 117.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Staff 1: Features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first measure contains a whole note chord with notes A, B, and B-flat. Subsequent measures contain eighth and sixteenth notes. A bracket labeled 'A' spans the first two measures, and a bracket labeled 'B' spans the next two measures.

Staff 2: Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes.

Staff 3: Contains a measure with a whole note chord, followed by a measure with a whole note rest. A bracket labeled 'C' spans the first two measures, and a bracket labeled 'D' spans the next two measures.

Staff 4: Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes.

Staff 5: Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes.

Staff 6: Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes.

Staff 7: Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes.

Staff 8: Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes.

Staff 9: Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes.

Staff 10: Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes.

nicht unähnlich der Orgelbearbeitung der Villota von Elias Nikolaus Ammerbach (R. M. I. 21, S. 91/92) gewesen sein. Eine Virginalkomposition über die Villota hat William Byrd geschrieben³⁴.

Unter Willaerts italienischen Gesängen entsprechen der Gattung der Canzon di Ruzante seine Nola-Bearbeitungen (vgl. Hertzmann, S. 73—75; „O dolce vita mia“ publiziert in Einstein III, S. 88/89, die Nolasche Vorlage S. 86/87).

*E. Ascanio Marris Machiavelli-Madrigal, Machiavellis Canto de' diavoli
und Verdelots Mascherata*

Mit Stücken in der Art der beiden Machiavelli-Madrigale Verdelots beginnt eine neue Epoche in der Musik. Musik als Struktur, wie sie das Mittelalter kannte, ist nicht aufgegeben, wird nicht verleugnet, aber die Musik nimmt eine ausdrückliche sinnliche Gebärde an, sie stellt dar, wendet sich nach außen, spricht an und strahlt aus. Diese neue Stufe kann nicht allein an zwei Madrigalen demonstriert werden, so sprechend sie auch sein mögen. Wir werden daher die frühesten Madrigale Verdelots, aber auch diejenigen seiner Zeitgenossen oder unmittelbaren Nachfolger wie Costanzo Festa oder Arcadelt heranzuziehen haben (Kapitel VII). Vorher soll jedoch anhand der Komödie Machiavellis noch ein Ausblick auf das spätere Madrigal unternommen werden. Ferner wollen wir einen anonymen Karnevalsbesang auf einen Machiavellitext sowie eine Verdelotsche Karnevalsmusik zur Ergänzung der Betrachtung der Komödienmadrigale heranziehen.

Im Jahre 1575 erschien in dem Sammelwerk *Il Quinto Libro delle Muse, Madrigali a cinque voci con uno a sei* (Venedig, Gardano) das fünfstimmige Madrigal „Sì soav'è l'inganno“ (Editions-Teil Nr. XI) eines gewissen Ascanio Marri, der laut Carlo Schmidts *Dizionario Universale dei Musicisti II* (S. 45) in Siena Kapellmeister am Dom und bei der Signoria war und 1575 gestorben ist. Weiteres über Marri ist nicht bekannt. Der Text seines Madrigals stimmt bis auf unwesentliche Varianten mit dem Text der Canzone nach dem 3. Akt der „Mandragola“ bzw. nach dem 4. Akt der „Clizia“ überein. Da zumindest die „Mandragola“ während des ganzen Jahrhunderts immer wieder aufgeführt wurde, ist es gut möglich, daß Marris Madrigal für eine Theateraufführung entstanden ist. Genauer lässt sich darüber nicht sagen.

Daß dieses Madrigal einer späteren Epoche angehört, zeigen schon einige Äußerlichkeiten, so die zu dieser Zeit normale Fünfstimmigkeit, die wir auch

³⁴ Byrd-GA 18, S. 69—72 und *My Ladye Nevells Booke*, hrsg. von Hilda Andrews, London 1926, S. 9—14.

in Balbis Bearbeitung fanden. Diese neue Fünfstimmigkeit ist nicht wie die des frühen Madrigals eine angereicherte Vierstimmigkeit, sondern — etwas übertrieben formuliert — eine vorweggenommene Doppelchörigkeit. In dieser Fünfstimmigkeit realisiert der Komponist das in der früheren Musik durch Stimmpaare vertretene Dialog- bzw. Echoprinzip, ohne daß er zu einer nennenswerten Klangverdünnung gezwungen ist. Die dialogisierenden Gruppen bleiben kompakt. Man kann z. B. die vier Oberstimmen gegen den fünfstimmigen Vollklang setzen und damit eine beinahe doppelchörige Wirkung erzielen. Dies ist der Fall am Anfang von Marris Madrigal. Mit dieser Gegenüberstellung wird eine Gebärde eingefangen, allerdings mehr eine Klanggebärde als eine auf dem Rhythmus beruhende wie im frühen Madrigal. Es ist ein allgemeines Kennzeichen des späteren Madrigals, daß seine Ausdrucks- und Darstellungsmittel in erster Linie klanglicher Natur sind. Das Hervortreten der venezianischen Schule innerhalb des Madrigalschaffens mag dabei eine Rolle gespielt haben. Aber nicht nur die wechselnde Gruppierung des Klangvolumens, sondern auch der klangliche Ablauf im einzelnen ist hier zu beachten. Wir haben auf den doppelten Leitton und auf die Rolle der Chromatik am Beginn von Verdelots „O dolce notte“ hingewiesen. Auf der Stufe von 1575 ist die Chromatik nicht mehr ein ausnahmehaftes dynamisches Spannungselement, sie ist ein allgemeines Satzmittel geworden, das wie selbstverständlich eingesetzt wird. In den ersten drei Brevisseinheiten des Marrischen Madrigals sind 8 Töne chromatisch erhöht, ausgelöst durch das Wort „soave“ des Textes, so wie „dolce“ bei Verdelot das Stichwort für die Chromatik war. Der selbstverständliche Gebrauch der Chromatik in dieser späteren Zeit zeigt sich darin, daß auch mehrere chromatische Schritte aufeinander folgen können, wie man am Anfang des Quinto sieht: fis'—g'—gis'—a', oder auch im Alt der Takte 8—10: h—c'—cis'—d'. Der dynamische Zug ist zum allgemeinen Kennzeichen des Satzganzen geworden: die in g-dorisch stehende Komposition beginnt auf der Dominante, ja der ganze erste Teil (bis Takt 22) steht in der Dominante. Die einzelnen Abschnitte sind schon als harmonische Vorgänge anzusprechen. So modulieren die ersten 10 Brevisseinheiten: D—G—E—D—g—d bzw. D—G—C—F—B—C⁶—D—G—C—A—D. Man ersieht daraus, welche Rolle der Quintenzirkel spielt. Das hängt mit der erwähnten teilweise statthabenden Vortäuschung von Doppelchörigkeit zusammen. Diese bringt es auch mit sich, daß Textstellen wiederholt werden, was bei Verdelot nur im Schlußabschnitt vorkam. Auch hierfür ist Marris Anfang ein gutes Beispiel. Zu Darstellung, Gebärde, Ausdruck des frühen Madrigals treten hier also tektonische Ambitionen, die das Madrigal dieser Stufe mit der Motette gemeinsam hat.

Vortäuschung von Doppelchörigkeit und Textwiederholung haben hier

aber noch einen anderen Grund. Die Canzone „Sì soave è l'inganno“ ist anders gebaut als die beiden Canzonen, die wir in der Komposition Verdelots besitzen. Dort standen am Anfang zwei im Reim korrespondierende Versgruppen, die aus je 2 Sieben- und 1 Elfsilbler bestanden. Verdelot hatte zwei kurze Glieder zu komponieren, die er dann durch ein längeres Glied zusammenfaßte. So ergab sich bei ihm — abgesehen von allem andern, das wir zu beschreiben versuchten — zweimal das ebenso alte wie verbreitete Formschema A—A—B. In der Canzone „Sì soave è l'inganno“ wird der Anfang ebenfalls von zwei im Reim korrespondierenden Versgruppen gebildet. Sie bestehen aber jeweils nur aus 2 Versen, einem Sieben- und einem Elfsilbler. Auf das Formschema A—A—B möchte aber der Musiker auch hier nicht verzichten. So wiederholt er jeweils den Siebensilbler. Auch seine Gestensprache tritt in den Dienst des Formschemas. So behandelt er jeweils die Teile A ähnlich und den Teil B in einem gewissen Gegensatz dazu. Der Vers „Sì soav'è l'inganno“ ist z. B. beide Male breit gehalten, während der Elfsilbler „Al fin condott'immaginato e caro“ gerafft wird und daher kaum mehr Zeit beansprucht als jeweils ein Siebensilbler. Die nächste Versgruppe behandelt Marri umgekehrt: den Siebensilbler „Ch'altrui spoglia d'affanno“ zweimal kurz und den Elfsilbler „E dolce torna ogni guastato amaro“ lang. Dieses Schema A—A—B und die gegensätzliche Behandlung seiner Elemente läßt sich auch noch für die nächste Versgruppe feststellen: Vers 5 „O remedio alt'e caro“: Siebensilbler, lang, zweimal; Vers 6 „Tu mostr'il dritto calle a l'alme erranti“: Elfsilbler, kurz, einmal. Danach aber gibt es der Komponist auf. Vers 7, „Tu col tuo gran valore“, ist ein Siebensilbler, wird aber nicht wiederholt und ist eher in kurzen Werten gefaßt. Offenbar sah Marri in ihm das Zentrum des Madrigals, denn er bringt hier auch einen vorübergehenden Umschlag des Rhythmus in die Dreiviertelbewegung. Ein solcher Umschlag begegnet sonst nirgends in dem Madrigal. Wohl gibt es synkopische Bildungen, aber diese bleiben dem Hörer infolge regelmäßig skandierender Gegenstimmen als solche bewußt.

Vers 7 aktiviert das Madrigal. Mit dem Hin- und Herwogen breiter und straffer Teile ist es nun vorbei, alles erscheint gestrafft, das Madrigal kommt ins Laufen. Ein einziger rhythmischer Anstoß scheint alles weitere zu bewirken:



Um ihn zum Zuge zu bringen, teilt Marri nun den elfsilbigen Vers 8 in zwei Teile, „Nel far beat'altrui“ und „fai ricco amore“, deren jeden er

einmal wiederholt. Alle vier so entstehenden Teilchen versieht er mit dem zitierten rhythmischen Motiv. Den elfsilbigen 9. Vers, „Tu vinc'ogn'hor co' tuoi consigli santi“ teilt Marri nicht, aber er unterlegt ihm das wiederholte rhythmische Motiv und wiederholt ihn dann noch als Ganzes. Bei der Wiederholung dieses Verses weicht das rhythmische Motiv am Schluß einer Verbreiterung (Takt 33), an die der ebenfalls breit komponierte abschließende Siebensilbler (Vers 10), „Pietre veneni e'ncanti“, anknüpfen kann. Nach einer Generalpause (Takt 37), der einzigen des Stückes, werden Vers 9 und 10 noch einmal gebracht, wobei sie diesmal in die Grundtonart münden. Dieses Verspaar 9/10 bringt das Klangvolumen wirkungsvoll zur Geltung, es macht den Eindruck von Vollchörigkeit. Diese Schlußwiederholung ist typisch madrigalesk, wie wir schon bei Verdelot sahen.

Wir haben die Vertonung von Vers 5/6 in Analogie zu dem Verfahren beschrieben, mit dem Vers 1/2 und 3/4 komponiert worden waren. Die Gliederung läßt sich aber auch von einer anderen Seite her sehen. So ist Vers 5, „O remedio alt'e caro“ der Abschluß des ersten Teils des Madrigals. Abschluß insofern, als er die aufwärtsstrebende Chromatik des ersten Verses nun nach unten umkehrt, aber auch weil er auf dem dominantischen D schließt, in dem der ganze erste Teil steht. Der folgende Teil (Vers 6) wirkt als Neueinsatz, und das korrespondiert mit dem Text auch insofern, als hier die Anreden mit „Tu“ beginnen. Andererseits fängt mit „O remedio . . .“ (Vers 5) der neue sprachliche Zusammenhang an. Diese zwei Möglichkeiten der Textgliederung läßt Marri also auch in seiner Komposition bestehen, indem er jede mit musikalischen Mitteln verdeutlicht, sich aber für keine von beiden einseitig entscheidet.

Der Satz ist in erster Linie klanglicher, akkordischer Natur. So ist es relativ gleichgültig, wie die Oberstimme geführt ist. Eine durchgehende Oberstimme gibt es gar nicht, sondern ein Oberstimmenpaar, das sich ständig kreuzt. Eine Intavolierung in der Art Willaerts wäre hier noch weniger sinnvoll.

Die im frühen Madrigal Verdelotscher Prägung angelegten Qualitäten, den Einsatz verschiedener Satzmittel zur Verwirklichung verschiedener Gebärden, finden wir also um die Mitte der zweiten Jahrhunderthälfte auf einer neuen Stufe wieder, wenn auch in gewisser Hinsicht verengt, auf ein mehr abstraktes, vorgegebenes Formschema ausgerichtet. Auch in Hinsicht auf den Klangcharakter, auf die Chromatik insbesondere, könnte man von einem Manierismus sprechen, in den die ursprünglichen Errungenschaften des frühen Madrigals gemündet sind. Nichtsdestoweniger bleibt die Wendung nach außen, das Darstellen, Ansprechen und Ausstrahlen auch hier bestehen, nur daß diese Stufe soviel an Ursprünglichkeit eingebüßt hat, daß man dazu

neigt, sie lediglich als Vorbereitung der neuen Haltung um 1600, des mit einer neuen Expressivität geladenen Spätmadrigals der Marenzio, Gesualdo, Monteverdi und der Monodie anzusehen.

Die Kunstmäßigkeit der Verdelotschen Kompositionen von Machiavellis Komödiengesängen hebt sich eindrucksvoll ab von der anonymen Vertonung eines von Machiavellis *Canti carnascialeschi*. Dieser vierstimmige *Canto de' diavoli* (Masson, S. 12—15) ist ganz in der bodenständigen, vormadrigalesken Art der Florentiner Karnevalsauzüge gesetzt. Er erinnert in seiner Anlage (z. B. den drei Eröffnungssilben, die auf einer Fermate verharren, und seinem Tripeltaktabschluß), in seinem getragenen Anfangsrhythmus, in seinen Klangfolgen und Klauseln stark an den *Carro della Morte „Dolor pianto e penitenza“*, der im Jahre 1511 aufgeführt wurde (vgl. Ghisi: *Canti*, S. 68). Ebenso wie dieser *Carro*, der die mediceische Restauration ankündigte, scheint der *Canto de' diavoli* politische Bedeutung gehabt zu haben. Vielleicht spielt er sogar auf das gleiche Ereignis an, nur mit umgekehrten Vorzeichen, denn Machiavelli stand ja auf der Anti-Medici-Seite. Musikalisch paßt er wohl gut an den Anfang dieses Jahrzehnts, er ist jedenfalls völlig unberührt von dem Neuen, das Verdelot in den 20er Jahren anhand Machiavellischer Texte schuf.

Auch von Verdelot ist eine Komposition überliefert, die schon Einstein (S. 257) als „a mascherata or festive processional in the form of a madrigal“ angesprochen hat. Ich gebe das Stück, das — allerdings ohne ausdrückliche Zuschreibung an Verdelot — in dem gleichen Druck erschienen ist, aus dem wir schon „*Hoimè che la brunetta mia*“ veröffentlicht haben (vgl. Beispiel 13) hier wieder (Verdelot . . .: *Madrigali a sei voci*, Venedig 1541, 2. Auflage Venedig, Gardano, 1546; München, Bayerische Staatsbibliothek): Beispiel [14]. Daß Verdelot Karnevalsgesänge mehrstimmig gesetzt hat, geht aus Donis „*Marmi*“ hervor. Nachdem dort eine Novelle erzählt worden ist, sagt Verdelot (S. 34): „*Già feci un Canto per Carnesciale, che diceva di cotesta novella; Il Canto de pescatori senza frugatoio, si chiamava, cred'io.*“ Die Zinzeria antwortet: „*Così fu, io cantai il Quilio . . .*“, woraus zugleich der darstellende Charakter dieses, nicht zu identifizierenden, Gesanges hervorgeht. Für welchen Zweck „*Mandati . . .*“ entstanden ist, läßt sich schwer ausmachen. Angesprochen werden lediglich „*Donne gentili e belle*“, doch dürfte dies mit der Maskierung der Darstellenden (Eroten?) zusammenhängen, so daß wir nicht ein ausschließlich weibliches Publikum anzunehmen brauchen. Gegen einen Karnevalszug und für echtes Theater sprächen die für *Canti carnascialeschi* ungebräuchliche Sechsstimmigkeit sowie die Kompliziertheit des Satzes. Für einen Karnevalsaufzug sprechen aber der schreitende Rhythmus sowie vor allem die einfache Liedmelodie, die durch den Satz hindurchscheint und die versuchsweise hier rekonstruiert wird:

Superius
Mandati qui d'amor noi siam venu - ti Don - ne gentil' e belle, gen -

Altus
til' e bel - le A cantarvi gli ar - dori A cantarvi gli ardori Che

Superius
chiusi agnor portiam nei nostri co - ri On - de cantan - do ringratiam le

Altus
stelle C'hanno concesso un giorno così lieto Ch'an - zi del vostr'a -

Tenor
spetto di - ren così can - tando al vostr' hono - re la - sciando - vi nel

Superius
fin e l'al'm'e il co - re

Sollten wir es also gar nicht mit einem realen Karnevalsauzug, sondern mit der kunstvollen Bearbeitung eines solchen zu tun haben? Steht die Bearbeitung etwa in demselben Verhältnis zu einem primitiven Satz wie „Hoimè che la brunetta mia“ (vgl. hier S. 199 ff.) zu Michele Pesentis „O Dio che la brunetta mia“? Für die Nähe der beiden sechsstimmigen Sätze zueinander ließe sich eine Satzungeschicklichkeit ins Feld führen, die in beiden Stücken begegnet: gleichzeitiges Erklängen von Terz und Quartvorhalt in einem Akkord: in „Mandati“ . . . Takt 11 und 66 (der Quartvorhalt entsteht in der gleichen Diskantklausel). Entsprechendes findet sich übrigens auch in dem sonst ganz anders gearteten „Ultimi miei sospiri“ (im Anhang bei De Monte) aus derselben sechsstimmigen Sammlung Verdelots (vgl. dort Takt 51, auch die Parallelen und Reibungen in Takt 68). Ist die Sechsstimmigkeit eine Satzform, die besonders für Bearbeitungen angewendet wurde? Ein solcher Bearbeitungsfall ist z. B. auch Josquins sechsstimmige Chanson „Ma bouche rit“ (GA, weltliche Werke, Nr. 19), die — genau wie Verdelots „Hoimè che la brunetta mia“ — den Superius einer geringstimmigen Vorlage Note für Note übernimmt und ihm fünf neue Stimmen hinzufügt. Josquins Vorlage ist das dreistimmige Virelai gleichen Textes von Ockeghem (Odhecaton, Nr. 54, S. 335/36; vgl. zu diesem Sachverhalt H. Osthoff: Josquin II, S. 213 ff.). Diese Fragen können hier nur gestellt werden, aber eine systematische Untersuchung aller sechsstimmigen Madrigale Verdelots würde uns einer Antwort näher bringen.

Ich möchte aus dem allgemeinen Charakter der Musik von „Mandati . . .“ schließen, daß sie nach Florenz gehört, und dafür sprechen ja auch die uns bekannten Lebensdaten Verdelots. In Tonart, Gangart, Stimmführung und Satz erinnert das Stück irgendwie an Isaacs „A la battaglia“. In unserm Zusammenhang kann uns die Komposition lehren, daß die im eigentlichen Sinne darstellende Musik an die Gattung des Madrigals gebunden bleibt. „Mandati . . .“ hat die ansprechende Gemeinschaftshaltung der Canti carnascialeschi (es ist ja auch ein Noi-Gesang), es ist aber zu sehr von dem Gleichmaß des Kollektivs getragen, als daß es bis zur darstellenden Geste, die immer individuell ist, vorstoßen könnte. So ist auch das satztechnische Prinzip, nach dem es gebaut ist, ganz einheitlich, nicht vielfältig wie beim darstellenden Madrigal. Die einzelnen Verse werden zumeist zweimal gebracht, wobei die Wiederholung oft von einer anderen Stimmgruppe (höhere oder tiefere) ausgeführt wird. Die Musik des neuen Verses beginnt stets schon zum Ausklingen des vorherigen, so daß die Übergänge verwischt werden und keine Pausen entstehen. Aber das Stück wäre nicht von Verdelot, wenn er nicht an einer Stelle seine auf Unterscheidung, auf individuelle Gebärde gerichtete Art hervorkehrte. Es ist die Stelle, die schon im Text die dichteste Gegenwart enthält, indem sie das „Wir“ der Sänger und Darsteller dem „Ihr“ der Zuschauer konfrontiert: „Ch’anzi del vostr’aspetto“. An dieser einzigen Stelle konzentriert Verdelot alle sechs Stimmen auf einen Satz Note gegen Note zu gleicher Textdeklamation. In dieser Herstellung eines Momentes höchster Konzentration, in dem die Darsteller gleichsam vor die Zuschauer treten und ihnen nah ins Auge blicken, zeigt sich der Meister einer Kunst, deren Technik sonst nur in der Gattung des Madrigals zur Entfaltung kommt. Dieser Stelle wegen möchte ich die Zuschreibung an Verdelot nicht bezweifeln.

VII. VERDELLOT UND DAS FRÜHE MADRIGAL

A. Verdelots 1530 veröffentlichte Madrigale

Um unsere Anschauung von dem Madrigalkomponisten Verdelot auf eine breitere Basis zu stellen, ziehen wir seine am frühesten veröffentlichten Madrigale heran, d. h. die Stücke, die sich in dem ersten Druck befinden, der im Titel den Terminus Madrigal führt, im *Madrigali de diversi musici libro primo de la serena* (Rom 1530). Dieser Druck ist nur fragmentarisch (Alt) in der Biblioteca Colombina von Sevilla erhalten, ebenso wie seine inhaltlich etwas abweichende Neuauflage von 1533 (Superius und Bassus) in der Bayerischen Staatsbibliothek. Von den acht Texten Verdelots (vgl. Vogel 2, S. 626) finden sich sieben auch in späteren Drucken, nur „Dio per mostrare in vita“ bleibt auf die fragmentarischen Frühdrucke beschränkt. Ein Vergleich mit der Superius-Stimme von 1533 ergibt allerdings, daß nicht alle sieben identischen Texte in den späteren Drucken die gleiche Musik aufweisen wie 1533. „Con lagrim'e sospir“ und „Se del mio amor temete“ (Teile der Superius-Stimmen beider Madrigale von 1533 bzw. 1530 in *Chanson and Madrigal*, S. 252 und 253) sind von Verdelot später ganz offensichtlich neu komponiert worden, was in Bragard II nicht erwähnt wird. Es bleiben von seinen frühen Madrigalen also „Trista Amarilli mia“, „Se gli och' ond'io tutt'ardo“, „Se l'ardor fusse equale“, „Amor quanto più lieto“ und „Quella che sospirando“ greifbar. Anläßlich der Besprechung dieser Stücke sollen auch alle übrigen im Neudruck zugänglichen Madrigale Verdelots Erwähnung finden, soweit dies nicht schon vorher geschehen ist. Die restlichen Stücke des Druckes von 1530 — von Carlo, Costanzo Festa, Sebastiano Festa, Maistre Jhan und Jacopo de Tho — sind auf Grund späterer Quellen nicht rekonstruierbar.

Daß nicht nur in den sechsstimmigen Bearbeitungen, sondern auch in der vierstimmigen Schreibweise bei Verdelot bisweilen volkstümliche, villoteske Züge durchbrechen, zeigt „Se gli och'ond'io tutt'ardo“ (Verdelot: *Terzo libro de Madrigali*, Venedig, Scotto, 1537, Superius, S. 8): Beispiel [15]. Dem Text von N. Amanio (vgl. Cesari, S. 45, Anm.) nach ein Madrigal, weist es zumindest im ersten Teil eine deutliche Vorrangstellung des Tenors auf. Es ist also mit Willaerts Ruzzante-Villota „Zoia zentil“ verwandt. Das zeigt sich besonders am Satzbild des Beginns: an dem Brevis-Einsatz des Superius — der indes nicht melodische, sondern nur eine den Klangraum verdeutlichende Funktion hat — und dem sukzessiven, aber doch kaum als imitatio-

risch anzusprechenden Einsatz des Altus nach dem Tenor. Die selbständige, d. h. vom mehrstimmigen Satz unabhängige Stellung des Tenors zeigt sich bei Verdelot auch in Takt 5, wo er seine Klausel melodisch allein zuendeführt, während die anderen Stimmen schweigen. Im zweiten Teil — nach Verdelots Gliederungsstrich zwischen 3. und 4. Vers — verliert sich die Hegemonie des Tenors, um erst wieder beim Einmünden in die musikalische Wiederholung des ersten Teils (Takt 35, zu den beiden letzten Versen) sichtbar zu werden. Im Mittelteil könnte man eher den Superius als die primäre Stimme ansprechen. Diese wechselnde Verteilung des Gewichts auf verschiedene Stimmen erinnert wieder an die sechsstimmigen Bearbeitungen. An sie und an die Villota Willaerts gemahnt aber auch die Technik der Anknüpfung an die jeweils vorangehenden Glieder. Im ersten Teil läßt sich das bei dem an sich nicht führenden Superius gut zeigen. Es handelt sich zunächst um Glieder, die diatonisch auf- und abwärts schreiten, wobei sich der Hochtton höher schraubt:

Se gli och'ond'io tutt'ardo	= g'—h'—fis'
Voi non temprat'aime	= g'—c"—a'
ch'io sento'l core	= a'—c"—h'

Der Anfang des 3. Verses, „Struggersi donna“, unterbricht zunächst diese Bewegung, indem er musikalisch das letzte Glied, in den Tonstufen etwas verschoben, wiederholt (Takt 11/12), um dann dieses letzte Glied, sequenzartig eine Terz nach unten gerückt, noch einmal zu bringen (Takt 13). Von hier ausgehend wird aber das Prinzip des Anfangs — diatonisch auf- und abwärtsschreitendes Motiv — wieder aufgenommen, und es wird nun — nachdem wir vorher die Hochtöne h' und c" festgestellt hatten — der Hochtton d" erreicht. Eine ähnliche Tendenz zur Anknüpfung finden wir auch im Mittelteil. Der 5. Vers, „O da me troppo nascosi“ (Takt 22—24) knüpft rhythmisch und melodisch an den zweiten Teil des vorangehenden Verses an. 6. und 7. Vers akzentuieren den Hochtton c" bzw. die Klausel c"—h'.

Auch in klanglicher Hinsicht kommen eher altertümliche Wendungen vor, wie sie z. B. auch in der Frottola begegnen, so das Ausweichen in die b-Region in Takt 23 und (hier nicht vorgezeichnet, aber ohne Zweifel zu ergänzen) Takt 32. Auch dieser Zug erinnert an Willaerts Villota, in deren Takten 41—49 das b ebenso fremdartig innerhalb einer als g-jonisch oder allenfalls mixolydisch anzusprechenden Episode auftritt (die übrigen Stellen mit b-Akzidentien in Willaerts Villota sind nicht auffällig, da sie sich in d-dorischer Umgebung befinden). In anderer Hinsicht unterscheidet sich Verdelots Satz wiederum von dem Willaerts. So begegnen keine Tonwiederholungen des Superius zu wechselnden Klängen, auch tritt nicht eine solche Vorliebe für Grundakkorde wie bei Willaert zutage.

Obwohl Verdelots „Se gli occh'ond'io tutt'ardo“ in der Technik nicht derart fixiert ist wie Willaerts Villota, wird man es als Ganzes nicht für die neue darstellende Haltung in Anspruch nehmen wollen, da es einer anderen Einstellung entspringt. Trotzdem bricht auch in diesem Rahmen eine eindrucksvolle Geste mit dem „Voi non temprat'aime“ (Takt 5—8) hervor. Zwei Faktoren bewirken hier, daß die Stelle sich vom vorhergehenden Anfang abhebt: der beschleunigte Beginn in Minimen gegenüber Brevis und Semibrevis des Anfangs und der Satz Note gegen Note, wodurch auch die Brevis in Takt 7 gegenüber der von Minimabewegung begleiteten Superius-Brevis von Takt 4 als klagende Länge wirkt. Bezeichnenderweise bringt diese Stelle im Text den Vokativ „Voi“, also das Gegenüber, dessen Ansprechen dieser Musik ihre Ausstrahlungskraft verleiht.

Obschon nicht villotesk, sondern im Satz ganz Madrigal, macht Verdelots „Gloriarmi poss'io donne“ aus dem 1. Buch (Einstein III, S. 26—28) in ungewöhnlichem Ausmaß von der Technik der Anknüpfung bzw. Motivbeziehung Gebrauch. Das Motiv a'—g'—a'—e' des Anfangs „Gloriarmi poss'io donne“ (Cantus) findet sich zweimal bei „tutte quante“, S. 26; 3, 1—5 (Baß) und — beziehungsvoll dazu — „tutto mio“ am Schluß des Stückes (Baß). Verlängert um einen Sekundschritt aufwärts und wieder abwärts erscheint der gleiche Gedanke zu „-giadr'e fid'amante“ in Baß und Cantus S. 26; 2, 1—4; ebenso zu „mansueto e accorto“ in Cantus (S. 27; 2, 3—5) und Bassus (S. 27; 2,5—3,3). Eine Variante des Motivs begegnet in Tenor und Baß der Stelle „Per sangu'illustre“ (S. 27 1,1—4). Der angehängte Sekundschritt aufwärts und abwärts bestimmt isoliert die Stelle „Si che s'io l'amo“ in Tenor und Baß (S. 27; 3,3—5). Mit einem neuen Kopf versehen fungiert das Sekundmotiv zu „Fedel costante“ in allen Stimmen (S. 27; 2,2—3). Hiermit verwandt sind die — alle in Ableitungsverhältnis stehenden — Stellen „Che com'son tutta sua“ (alle Stimmen), S. 28; 3,3—5; „sia tutto mio“ (Cantus und Tenor), Schluß des Madrigals; „Ch'accresch'in lui d'amarmi“ (Cantus), S. 28; 2,4—3,1. Das in allen Stimmen imitierte Terzmotiv „Ch'invidiarmi“ (S. 26; 2,4—5) wird zu einer Sequenzenkette, ebenfalls in allen Stimmen, erweitert bei „Et come suol'il porto / Scolpito nel mio core / Prego humilment'amore“ (S. 28; 1,2—2,4). Der Cantus von „Per sangu'illustre“ (S. 27; 1,1—2), den man als Mollvariante zum Cantus „sia tutto mio“ des Schlusses auffassen könnte, kehrt wieder zu „Ch'altrimenti facend'harei . . .“ (S. 27; 4,2 bis S. 28; 1,1). Eine solche Fülle von Beziehungen ist wohl einzigartig in einem Madrigal Verdelots. Sie zeigt eindrucksvoll, welch konstruktivem Geist auch die neue Einstellung verpflichtet bleibt. Doch fehlen nicht nachdrückliche Hervorhebungen im Sinne einer nach außen gewandten Geste wie das synkopisch einhaltende, dann auf einer Semibrevis in allen Stimmen verharrende und schließlich in Semiminimen

(Cantus) abwärts eilende „tutte quante“, das dann mit bedeutungsvoll eine Oktave tiefer gelegtem Baß wiederholt wird (Schluß von S. 26). Auch das sich nach oben und unten öffnende „Ch'accresch'in lui d'amar“ (S. 28; 2, 4—5) — korrespondierende Gebärde zum „accrescere“ des Textes — wäre hier zu nennen. — Anknüpfungstechnik beherrscht auch die Takte 21—38 des seiner ganzen Faktur nach frühen, wenn auch erst 1540 gedruckten „Fidel e bel cagnuolo“ (Bragard II, S. 151—153).

Liedmäßig, beinahe volksliedmäßig in der einprägsamen Melodik der Oberstimme, beginnt auch „Se l'ardor foss'equale“ (Di Verdelot Tutti li Madrigali del primo & del secondo libro a quattro voci, Novamente ristampati & con somma diligentia corretti, Venedig, Gardano, 1556, Cantus, S. 16): Beispiel [16]. Der liedhaft-kontinuierliche Gang des Madrigals wird im Satz noch durch die immer wieder auftretende (verzierte) Diskantklausel nach a unterstrichen: Takt 2/3 (Tenor), 6/7 (Tenor), 10/11 (Tenor), 25/26 (Alt), 27/28 (Tenor), 29/30 (Cantus), 32/33 (Alt), 36/37 (Tenor), 47/48 (Alt), 49/50 (Tenor), 53/54 (Tenor), 57/58 (Tenor), 61/62 (Tenor). Gerade innerhalb einer solchen Grundhaltung fallen aber Gesten auf, die das Gleichmaß unterbrechen, so das „Ma“, mit dem in Takt 14 nach dem Ritornell der Hauptteil beginnt. Nach der allgemein-sentenzartigen Betrachtung im Irrealis (wenn . . . , dann . . .) wird nun die grausame Wirklichkeit ins Auge gefaßt (Aber ich . . . und Ihr . . .). Dieses „Ma“ bedeutet in mehrfacher Hinsicht einen Einschnitt. Dem phrygischen (oder aeolischen) Anfangsteil stellt sich hier ein schroffes Ionisch entgegen. Alt und Tenor verdoppeln mit ihrem „Ma io pe-“ den Anfangsrhythmus „Se l'ardor“. Dazu aber bringt der Cantus eine Synkope. In ihr liegt gleichsam die Gebärde des Umschwungs. Eine Synkope in Länge einer Brevis hatte es schon in Takt 4/5 gegeben. Dort aber war sie eingebettet in die Gesamtbewegung des 2. Verses (Ben posto saria amor in donna tale). Sie hielt auf, führte aber gleichzeitig weiter, was durch den ausfüllenden Tenor in Takt 5 deutlich wird. Die Stelle „Ma“ (Takt 14 ff.) bringt aber auch in der Klangtechnik etwas in diesem Madrigal bisher nicht dagewesenes: Fauxbourdon, korrespondierend zum Textwort „peno“. Auch in der Handhabung des Klangvolumens zeichnet sich der mit „Ma“ beginnende Hauptteil durch Unruhe gegenüber dem Ritornell aus. Dieses war durchweg kompakt vierstimmig gehalten. „Ma io peno“ wird von den drei Oberstimmen gesungen, an „e voi godete“ beteiligen sich alle Stimmen in Imitation, während „Dell'aspra pena mia“ zweimal gebracht wird, einmal im Fauxbourdonsatz von den drei Unterstimmen, dann als Bicinium von den beiden Oberstimmen. Wir brauchen aber den Wechsel des Volumens und der Technik nicht im einzelnen durch den ganzen Hauptteil hindurch (bis Takt 50) zu verfolgen.

Der Schlußteil des madrigalartig frei gebauten Gedichtes (Elf-, Sieben-

und Fünfsilbler) beginnt dem Inhalte nach schon mit dem Vers „Ma vi vo dire“ (Takt 44), womit der Boden der Realität verlassen und der (leicht modifizierte) Irrealis des Anfangs wieder eingeleitet wird. Auf „Ma“ finden wir die gleiche Synkope wie in Takt 14/15, hier aber in allen vier Stimmen gleichzeitig. Der rhythmische Habitus dieser Geste ist so eindeutig, daß Verdelot gegenüber dem vorhergehenden Abschluß keinen Klangwechsel zu bringen braucht. Aufmerksam zu machen ist aber auf den Einsatz der Terz im Diskant nach dem leeren Abschlußklang in Takt 44. Die Synkope als Kontrastgeste begegnet auch bei „voi non lo credete“ (Takt 24, 26 und 28) im Gegensatz zum Anfang dieses Verses: „Et s'io ve'l dico . . .“ Die Gebärden holen in diesem Madrigal nicht weit aus, sie entspringen dem ausdrucksvollen Sprechen und sind deshalb vielleicht besonders eindringlich. Das ausdrucksvolle Sprechen wird durch klangliche Akzente unterstützt, die auch eher eindringlich als auffallend sind. Ich meine den Tieftón F im Baß, der zweimal (Takt 38 und 42) bei dem ungefähr in der Mitte des Madrigals stehenden Verspaar 8/9

Con pura fede

Che l'alterezza vostra a nulla cede

eingesetzt ist und so dem Innern des Madrigals einen besonderen dunklen Glanz verleiht. Man muß sich klar machen, daß ein solches Unterschreiten des noch unterschwellig als Markstein weiterwirkenden Gamma in der damaligen Musik jedes Mal ein gewisses Ereignis bedeutet, sofern es sich nicht um Kompositionen mit Transpositionscharakter, also etwa für tiefe Männerstimmen handelt wie in Verdelots „Quella che sospirand'ogn'hor desio“ (hier Beispiel 17) oder „Donna leggiadr'e bella“ (PGfM III, S. 235/36), obwohl auch in diesem zweiten Madrigal die Stelle „poi che la mia sorte“ (Takt 17) und ihr letztes Reimecho „non mi date morte“ mit ihren F im Baß eine besondere Tiefräumigkeit suggerieren. Dort erscheint das F genau in der Mitte und am Schluß des Stückes. — (In „Donna leggiadr'e bella“ finden wir auch noch ein musikalisches Baumittel, das uns in „Se l'ardor foss'equale“ begegnete: die Kontrastsynkope, welche die ganze zweite Hälfte, Takt 17—32, des Madrigals beherrscht: zuerst schmeichelnd „poi che la mia sorte . . .“, Takt 17, dann das „non“ unterstreichend in Takt 21, 23, 25, 27 und 30. In Takt 17 und 30 verbindet sie sich mit dem Tieftón F.) — Der Tieftón F erscheint auch an der inhaltlich zentralen Stelle

Ch'accresch'in lui d'amarm'un tal desio

des Madrigals „Gloriarmi poss'io donne“ (Einstein III, S. 28), das in der gleichen zwischen äolisch und phrygisch schillernden Tonart steht wie „Se l'ardor foss'equale“. — Ähnlich durchdacht eingesetzt wirkt das F in dem fünfstimmigen „Dormend'un giorn'a Bai“ (V. f. Mw. 8, 1892, S. 461—64)

auf „fonti“ (S. 461; 3,2) und „gl’ascosen“ (S. 462; 3,1). Danach taucht das F nur noch einmal auf unbetonter Zeit auf: S. 462; 4,2. („Dormend’un giorn’a Bai“ weist übrigens ebenso wie „Se l’ardor foss’equale“ weniger auffallende als dem ausdrucksvollen Sprechen entsprungene musikalische Gesten auf, so das Einhalten der sonst mindestens in Minimen laufenden Bewegung bei „bagni sempr’il caldo dura“, womit gleichsam in der Lokalisierung die Vergegenwärtigung bewirkt wird, und im Gegensatz dazu das schnell züngelnde „Che le fiamme d’amor acqua non cura“, S. 463/64. Ebenso eindringlich ist die Synkope auf „dentr’“ und der Brevis-Abschluß auf „liquore“ der Takte S. 462; 4,1—4. Diese Stelle erhält dadurch etwas Vorwärtsweisendes, ihr Schluß wirkt wie ein Doppelpunkt, wozu die Cantus-Aufwärtsbewegung beiträgt. Im Gegensatz zu dieser auch durch Vollstimmigkeit gewichtigen Stelle steht das folgende imitativ aufgelockerte, im Cantus eine None durcheilende „Subitament’eterno foco nacque“, S. 462/63. Individuell gestaltet ist auch der Ausklang im Tenor — zweite Stimme — über dem zur Regel gehörenden Plagalschluß des Madrigals, S. 464.)

Einer mehr formalen Konzeption verpflichtet ist „Quella che sospirando“ (Di Verdelot Tutti li Madrigali del primo e del secondo libro a quattro voci, 1556, Cantus, S. 31) für Männerstimmen: Beispiel [17]. Verdelot versucht, den Aufbau des zugrundeliegenden Sonettes musikalisch sinnfällig wiederzugeben. Die beiden Quartette sind ganz gleich komponiert. Der Reimordnung a—b—b—a entspricht eine musikalische Ordnung A—B—B—C. Demgegenüber sind die beiden Terzette durchkomponiert und weisen keine direkten musikalischen Wiederholungen auf. Es zeigt sich aber, daß Verdelot für das ganze Sonett gewisse gleichartige musikalische Bauelemente verwendet. So erweist sich schon der Teil C der Quartette nicht als selbstständig, sondern als Umkehrung (steigend) des das Stück eröffnenden fallenden Hexachords (A), so daß auch die beiden Verse a der Quartette in einem korrespondierenden Verhältnis stehen. Faßt man die Bewegungsrichtung der einzelnen Verse ins Auge, so ergibt sich also, daß die die Quartette eröffnenden Verse a das fallende, die die Quartette schließenden Verse a das steigende Hexachord bringen, während die Verse b (im Cantus, d. h. 1. Tenor) um den Ton c’ kreisen, also verharren. Auf die einfachen Formeln fallend, steigend, verharrend lassen sich auch die musikalischen Glieder der Terzette zurückführen, welche die Reimfolge c—d—c—d—c—d aufweisen. Der erste und zweite Vers c (Takte 33—36 und 44—47) hat wieder das fallende Hexachord. Der erste und zweite Vers d (Takte 40—43 und 47—51) verharret auf dem Ton c’ (der erste steigt zum Schluß bis e’). Der dritte Vers c (Takt 52—55) vollführt eine Wellenbewegung: aufwärts-abwärts-aufwärts-abwärts. Der dritte Vers d (Takt 58—61) faßt zusammen, indem er das Hexachord hinauf- und hinunterführt.

Auch durch den Rhythmus wird die Form des Sonetts verdeutlicht: zu Beginn jedes Quartetts und auch der Terzette erscheint eine Brevis gleichzeitig in allen Stimmen. Der Einsatz der Terzette (Takt 33) wird zugleich durch Klangwechsel (auf „Deh“) hervorgehoben, diese Stelle wirkt über das Formale hinaus wie eine überraschende Geste, vergleichbar der Komposition des Wortes „ma“ in anderen Madrigalen.

Formale Gliederung steht neben dem Ausdrucksgehalt bei dieser Komposition im Vordergrund. (Darin ähnlich, wenn auch nicht so konsequent, ist das Madrigal „Con suave parlar“, Text von Biagio Bonaccorsi, aus Verdelots 2. vierstimmigen Madrigalbuch von 1534¹, das Claudio Gallico, Canzoniere S. 178—182, nach dem Bologneser Ms. Q 21 abdruckt. Hier sind die in Reim und Länge korrespondierenden Verse 3/4

La bella donna mia anzi el mio core
La quale in un momento

und 5/6

Lieta apparse in compagnia d'amore
Ond'io tutto contento

auch musikalisch gleich wiedergegeben. Darüber hinaus läßt sich eine Verwandtschaft der Musik der Verse 8

Ma lei del vano ardore

und 11

Et vinto del dolore

mit der Musik der auf -ore reimenden Verse 3 und 5 in ihrer absteigenden, auf schlechter Taktzeit beginnenden Minimabewegung nicht verkennen, ebenso wenig wie eine Verwandtschaft des Beginns von Vers 1, der auf -ento reimt, mit der Terzsequenz f'—d'—e'—c' der entsprechenden Verse 4 und 6. Im allgemeinen Charakter und in der Verwendung eher naiver Madrigalisten, wie der schnellen Bewegung zu den Versen 9 „Presto s'accorse et sparì com'un vento“ und 13 „Veloce m'ordinavo“² ist „Con suave

¹ Zur Neudatierung vgl. Bragard II, S. 36. In Vogel 2, S. 304, ist unter 8a. das in diesem Druck anonym erscheinende Stück irrtümlicherweise nicht aufgeführt. Es erscheint in 12a. und den entsprechenden Drucken unter dem Namen Verdelots.

² Gallico knüpft an derartige — meinem Gefühl nach mehr schildernde als darstellende — Figuren treffende Bemerkungen über die „figure melodiche concretamente allusive“, über „una calcolata regia di effetti illusionistici“, die „vocazione genuinamente spettacolare . . .“, che sottilmente opera nella determinazione dei diversi atteggiamenti musicali del madrigale“ und die „attitudine rappresentativa“, welche „promuove una specie di scenografia sonora“ und schließt daraus: „è disposizione, in quel tempo storico, addirittura in nuce teatrale; è tendenza che darà sensazionali frutti.“ (Canzoniere, S. 55/56).

parlar“ dem übrigens auch in der gleichen Tonart stehenden Sonett „Quella che sospirand'ogn'hor desio“ verwandt. — Melodische Gegenbewegung als Korrespondenz findet sich auch in den Quarteinsätzen der ersten beiden Verse von „Perchè più acerba set' et più rebella“, Bragard II, S. 171—173).

Einstein (S. 248) glaubt, für das Sonett „Quella che sospirand'ogn'hor desio“ wegen seiner musikalischen Korrespondenz zum Text noch eine Verbindung zur Frottola sehen zu können. (Aus dem gleichen Grund hält er offenbar das Madrigal „Madonna qual certezza“, Einstein III, S. 21—23, für wahrscheinlich eines der frühesten Stücke Verdelots, vgl. Einstein, S. 248/249³. Es erschien im 1. Buch, Einstein veröffentlicht es aber nach der Ausgabe Claudio Merulos von 1566. Der Text stammt laut Cesari, S. 21, Anm. 1, von Dragonetto. Formale Entsprechungen gehen aber nicht über das übliche hinaus, der Vers „Dunque se cio vedete“, S. 23; 2,1—3, gehört sogar zum vorhergehenden Teil, wird aber von Verdelot dem Inhalt ganz entsprechend als Beginn des neuen Teiles gebracht. Den Aspekt eigenständig musikalischer, bzw. chansonhafter Gliederung dieses Madrigals betont Daniel Heartz in *Chanson and Madrigal*, S. 123 und 253. Jedenfalls bleibt Einsteins Charakterisierung des Madrigals als einer „frottola that has blossomed and developed into full vocalty“ gegenüber dem sprechenden Charakter dieses Stückes zu blaß.)

Daß Verdelot schon in der frühen Zeit ein Sonett auch ganz anders als „Quella che sospirand'ogn'hor desio“ behandeln konnte, zeigt „Trist'Amarillia“ (Di Verdelot Tutti li Madrigali del primo e del secondo libro, 1556, Cantus, S. 7): Beispiel [18] (hier publiziert, da die wie immer fehlerhafte Übertragung Bragards — II, S. 154—157 — unbrauchbar ist). Wie kein zweites scheint das Stück in seinem Beginn Bombos Beschreibung des Madrigals als „quasi un motetto volgare“ zu rechtfertigen. In strenger Durchimitation wird das Madrigal eröffnet, und von einem motettisch-ruhigen Tempo ist es offenbar ganz getragen. Zu dem herben Charakter der Komposition trägt auch ihre Tonart d-dorisch mit zahlreichen ausgeschriebenen oder zu ergänzenden es bei.

Der besondere Charakter des Stückes scheint mit seinem Text zusammenzuhängen. Das Sonett, äußerlich ein Liebesgedicht, knüpft in seiner Bildersprache eng an Vergils erste Ekloge an. Die Namen Amaryllis und Tityrus erscheinen samt dem ganzen Hirtenmilieu ebenso wie der Begriff der libertas (Vergil, Vers 27 und 32) und ebenso wie das Laub, frons (Vergil, Vers 80),

³) Satztechnische Kriterien wie der Contratenor-Oktavsprung des Basses am Ende der 3. Akkolade von S. 22, worauf Einstein aufmerksam macht, sind zur Datierung in dieser Zeit kaum brauchbar. So findet sich dieser Schritt z. B. weder in den Madrigalen von 1530 noch in den Machiavelli-Chören, nachweislich frühen Stücken.

die *castaneae* (Vergil, Vers 81) und die *umbrae* (Vergil, Vers 83). Vor allem aber geht es wie bei Vergil um Rom. Amaryllis wird angesprochen, und wir erfahren, daß die Herde ihres Tityrus umherirrt und daß er selbst den schönen Tiber und den hohen Vatikan verläßt. Tiber und vor allem Vatikan kommen bei Vergil nicht vor. Ungeachtet dessen, daß der weitere Verlauf des Sonetts sich eher im Rahmen eines Liebesgedichtes hält — wozu auch die Äpfel der Atalanta gehören —, scheinen mir die Anspielungen des Anfangs und vor allem der Schlußvers „E'l tuo soccorso non è pur chi chiami“ (Und es ist nicht einmal jemand, der für dich nach Hilfe rief) auf ein konkretes Ereignis zu deuten: auf den Sacco di Roma (1527) bzw. die Zeit unmittelbar danach, als Clemens VII. den Vatikan und Rom verließ, um in Orvieto (Dezember 1527 bis Mai 1528), später in Viterbo (Juni bis Oktober 1528) zu residieren⁴. Man könnte zunächst annehmen, daß das Gedicht an eine von den römischen Ereignissen betroffene Frau, Amaryllis, gerichtet ist. Bei Poliziano findet sich aber eine Erklärung des Namens Amaryllis, mit Hilfe derer wir das Gedicht direkt auf die Zeitereignisse beziehen können. Er schreibt in dem zweiten Brief des 1. Buches, der an Piero de' Medici gerichtet ist, daß Rom drei Namen habe: „uno volgare e palese, cioè Roma; uno nascosto e segreto, cioè Amarilli; il terzo, il quale s'usava solamente ne' sacrifici, fu grecamente Antusa, il che non vuole altro significare che Florente, o più tosto Flora, o veramente Fiorenza“⁵. Poliziano geht es an dieser Stelle um die Erklärung des Namens Florenz als eines anderen Namens für Rom, da er Florenz als römische Gründung ansieht. Uns interessiert hier der zweite Name für Rom, Amarilli, eine wohl von Vergils Ekloge ausgehende Vorstellung, die noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts von dem ebenfalls florentinischen Varchi wiedergegeben wird. Wir dürfen die gleiche Vorstellung also ohne weiteres für unser zwischen Poliziano und Varchi liegendes Gedicht voraussetzen. Somit wäre Rom selber angesprochen. Da darüber hinaus die Anspielung auf die Zeitereignisse deutlich erscheint, wäre auch eine Datierung der Komposition gegeben. (Auf die gleichen Zeitereignisse möchte ich Verdelots Komposition der Petrarca-Canzone „Italia mia“ sowie das anonyme „Italia che hai sì longamente dormito“, beide aus Verdelots 2. Buch fünfstimmiger Madrigale von 1538, beziehen.)

⁴ Das Bild des Hirten und der zerstreuten Herde auf Clemens VII. angewendet findet sich am Schluß von Vittoria Colonnas Sonett „Veggio portarvi in man del mondo il freno“ an Karl V.:

Seguite il vostro degno alto viaggio:
Chè'l ver pastor Clemente per voi solo
Guida lo sparto gregge ad un ovile.

(Le Rime di Vittoria Colonna . . . pubblicate . . . dal Cavaliere Pietro Ercole Visconti . . ., Roma 1840, S. 62).

⁵ Benedetto Varchi: *Storia fiorentina*, Firenze 1937, vol. 1, S. 553.

Ihrem weltweiten Hintergrund entsprechend hat auch die Musik ein Gewicht, wie es sonst einem Madrigal nicht zukommt. Den motettischen Anfang und das d-dorisch haben wir schon erwähnt. Hier sind auch altertümliche, leittonlose Klauseln wie in Takt 5 oder 36/37 zu nennen. Zum großräumig-motettischen Charakter des Stückes gehören auch die großen auf und ab schwingenden Bögen des Superius in Takt 7—17 und 18—23. Man sollte meinen, daß solche organisch zusammenfassenden Bögen zwar die Dynamik des Ganzen verbürgen, aber die Herausarbeitung einzelner Konturen nicht zulassen, daß also der bisher beschriebene Charakter des Stückes eine eigentlich darstellende Haltung ausschließt. Es stellt aber dar wie kaum ein zweites Madrigal Verdelots. Nur äußert sich die Darstellung weniger in der überraschenden, leicht wahrnehmbaren Geste als in der musikalischen Ausstrahlung der nackten Sprache selber. Die syntaktische Gliederung des Textes wird in der Musik sprechend, ansprechend. „Trist'Amarilli mia — dunqu'è pur vero“ = die Anrede, noch für sich stehend, noch nicht bezogen auf etwas anderes, gleichsam frei schwebend, musikalisch verwirklicht durch die rhythmische und tonale Abgrenzung nach beiden Seiten durch die gleiche Brevis a' (im Superius; Alt eine Quinte tiefer entsprechend), wodurch „triste“ und „mia“ unterstrichen werden, und die kleine Terzausbuchtung nach unten in kurzen, z. T. punktierten Werten, in denen der Name Amarilli rhythmisch gestalthaft deklamiert wird, — und im Gegensatz dazu die resignierte Frage, eine Quinte abfallend, sich in den Werten verlangsamen, wodurch das wichtigste Wort dieser Frage, „vero“, besonders betont wird. Bis hierhin war der Satz streng imitatorisch gehalten. Der nun folgende eigentliche Inhalt der Frage, „Che di Titiro tuo . . .“, ist dagegen im Satz Note gegen Note komponiert. Der Name, Titiro, ist wieder relativ kurz deklamiert, tonal herausgehoben und zugleich aufeinander bezogen sind „tuo“ (wie vorher „mia“) und „stra-(namente)“ durch das es'. Wie der erste Teil des 1. hält sich auch dieser 2. Vers in dem nur einmal (Takt 11) vorhältnismäßig überhöhten Terzraum. Demgegenüber führt der 3. Vers wie der zweite Teil des 1. die abschreitende, zusammenfassende Quintbewegung aus, auch sie aber im Gegensatz zum zweiten Teil des 1. Verses am Anfang (Takt 12) vorhältnismäßig nach oben erweitert. Praktisch durchschreitet der 3. Vers also eine Sexte. Diese Ausweitung ist sinnvoll, weil in diesem Vers zum ersten Mal ein Prädikat, „vada“, erscheint. Auch das Enjambement zwischen Vers 2 und 3 kommt musikalisch sprechend zum Ausdruck durch die sequenzartig wirkende Quartbewegung d'—g' (Takt 10/11) und f'—b' (Takt 11/12), die beide Verse als Sinneinheit bindet. Der Zusammenschluß der beiden Verse wird aber auch durch den Rhythmus bewirkt. Die Glieder „Che di Titiro tuo“ und „sì stranamente“ mündeten jeweils aus einer schnellen Bewegung in breite Werte, in Semibreven. In

Takt 12, „Vada . . .“, kippt dieser Rhythmus um, er beginnt mit der Semibrevis und wird zunächst schneller. Dadurch, ebenso durch den Hochtton b', erhält das beide Verse zusammenhaltende Prädikat „vada“ einen besonderen Akzent. Im zweiten Teil des 3. Verses beginnt ein neuer Satz: „et ei dolente“. Diesen Einschnitt unterstreicht Verdelot durch den Neueinsatz des Basses, der vorher pausiert hatte. Die Zusammengehörigkeit mit dem Vorigen im gleichen Vers macht er dadurch deutlich, daß er „ei dolente“ gleichsam als Echo zu „gregg'errando“ komponiert, nicht nur als melodisches Echo, sondern zugleich — dem Textausdruck entsprechend — in klagender Verbreiterung der Werte. Der Abschluß auf „dolente“ (Takt 16) ist trügerisch. Gewissermaßen scheut man sich, das folgende auszusprechen. Aber es fehlt noch das Prädikat, was sich musikalisch dadurch andeutet, daß der Abschluß in Takt 16 ohne Terz blieb. Zunächst (Takt 16/17) überschattet das Gefühl (Longa „dolente“ im Superius) die von den Unterstimmen begonnene Aussage, doch von Takt 18 an vereinigen sich alle Stimmen, um das Unglück fast herauszuschreien (Vers 4): „Lasci'l bel Tebro e Vatican altero“ (in meiner Deutung: der Papst, Clemens VII., hat Rom verlassen). Tiber und Vatikan stehen hier beide für Rom und werden daher auch konform in einer Sequenz (Takt 18—20) komponiert. Hinter der musikalisch richtigen Darstellung des Skandalons, bei der sinnvollerweise auf „Vatican“ der Hochtton c" fällt, läßt Verdelot die mögliche und in damaliger Zeit naheliegende Anbringung eines naiven Madrigalismus auf „altero“ (hochmütig, stolz) zurücktreten. Den Höhepunkt der Intensität auf dem c" des „Vatican“ unterstreicht Verdelot noch durch die aufsteigenden Semiminimen des Basses in Takt 20, die gleichzeitig die enge Bindung zur Schlußkadenz (Takt 21—23) dieses Abschnittes herstellen.

Hiermit ist die Ansprache des allgemeinen Zeitschicksals in dem Gedicht zuende, auch Verdelot setzt in seinem Madrigal einen sichtbaren Einschnitt durch die Semibrevispause in Takt 23 und den Brevis-Beginn in Takt 24. Den Zusammenhang mit dem vorangegangenen Abschnitt betont er durch das vorher an exponierten Stellen erschienene b', das hier im 5. Vers („Oime . . .“) lamentoartig fünfmal verwendet wird. In der Ausdruckswirkung ähnlich haben die Fauxbourdonklänge zu „le frond'a terra sparse“ (Takt 28—30) „threnodischen“ Charakter. Hier ist das Verhältnis Subjekt/Prädikat (5. Vers) — Objekt (6. Vers) musikalisch-gestenhaft dadurch dargestellt, daß Subjekt/Prädikat ihrer Lamentationshaltung entsprechend eher tonal verharrend und rhythmisch breit, das Objekt dagegen tonal und rhythmisch bewegt wiedergegeben werden. Das Enjambement zwischen Vers 6 und 7 spiegelt sich musikalisch in einer Minimapause und Wiederaufnehmen des letzten Tones in allen Stimmen (Takt 32). Sinngemäß wird der Zusammenhang beim Enjambement zwischen Vers 7 und 8 ganz anders her-

gestellt. Die entscheidende Aussage, was man nämlich von den Hirten hörte: „Di te cantar“ (von dir hörte man sie singen) ist durch plötzlichen Umschlag verwirklicht (Takt 37): Vollstimmigkeit, nachdem Superius und Tenor allein geschlossen hatten, hohe Lage im Gegensatz zur vorangehenden tiefen, breite Werte im Gegensatz zu den vorangehenden schnelleren, erneutes Berühren des klagenden *b'*, hier im schneidenden Durklang, dieser noch nachdrücklicher — weil zu einer *Brevis* verlängert — in Takt 40, wodurch „te“ und „più“ in einen Sinnzusammenhang gebracht werden, der die Hoffnungslosigkeit unterstreicht.

Abgesehen von dem Anfang des Madrigals hatte sich der Satz bis hierhin im wesentlichen in der Technik Note gegen Note gehalten. Mit „Ben saria . . .“ (Takt 43) beginnt wieder Imitation. Damit verdeutlicht Verdelot den Bau des Gedichtes: hier, im 9. Vers, setzen die Terzette des Sonetts ein. Von Takt 49 an beherrscht die klagende Quarte den Satz, zunächst imitatorisch in den einzelnen Stimmen (Alt, Superius/Tenor, Baß zum Text „Cacciat'in mezz'i campi“; dann Alt, Superius/Alt zum Text „scalz'e scinta“), dann im Fauxbourdonsatz der unteren Stimmen (Takt 55—57), schließlich im vollstimmigen Satz Note gegen Note (Takt 57—59). Von Takt 51 an erhält der Ton es mehrfach einen Akzent im Satz, am dichtesten zusammengedrängt in Takt 54, wo auf „Povera“ dreimal der gleiche Akkord mit *es'* in der Oberstimme in Minimien erscheint, um dann unvermittelt abubrechen und synkopisch weiterzuführen: „sol con le castagn'amate“. Diese Stelle (Takt 54/55) enthält die am weitesten nach außen gewandte Gebärde des Madrigals.

Das letzte Terzett bringt als Schluß den Vergleich mit den Äpfeln der Atalanta. Dem zusammenfassenden und zugleich betrachtenden Charakter dieser Stelle gemäß erfolgt in der Komposition eine melodische Anknüpfung an die den vorigen Abschnitt beherrschende Quartbewegung: Takt 60—65 führen (im Superius) die Quart von *f'* nach *b'* hinauf und wieder hinunter, ebenso Takt 66—72. Gleichzeitig wird die Bewegung der fallenden Quarte in Takt 62—65 gegenüber den vorangehenden Quartstellen um das Doppelte verbreitert. Die letzte Quartstelle (Takt 70—72), „E'l tuo soccorso“, ist im Stimmpaar Superius/Tenor gefaßt und wird vom Stimmpaar Alt/Baß in Intensivierung der Klagebewegung ergänzt: das fallende Tetrachord erweitert sich hier zum fallenden Hexachord (Takt 72—74). Der Vorgang wiederholt sich, indem alle Stimmen zum fallenden und abschließenden Hexachord des Superius Note gegen Note singen (Takt 75—77).

Die beschriebenen melodischen Quart- und Sextbewegungen der Terzette — besonders des letzten — bringen oft eine Klangfolge mit sich, die ich ihres festen Charakters wegen als eine Art von Klangmotiv auffassen möchte: die sich in den Baßtönen manifestierende Quartsequenz *b—f—g—d* bzw. um-

gekehrt. Es ist der Anfang der in späterer Zeit als Romanesca-Baß bekannt gewordenen Folge⁶, deren Prägnanz in ihrer Tendenz zur Harmonik liegt. Derartige Baßfolgen treten innerhalb der Terzette unseres Sonetts an folgenden Stellen auf: Takt 51/52 (hier transponiert und noch als reine Imitation des Superius von Takt 50—52), dann auf die Klangschritte beschränkt Takt 53/54; Takt 60—63 bzw. 65; Takt 68—70 (mit Ersatz des ersten Quartfalls b—f durch den Quintaufstieg B—c—d—e—f); Takt 72—74; Takt 75—77. Eine solche Stelle begegnet bereits an dem Einschnitt „Oime ch’io veggio dentro nel pensiero“ (5. Vers, Takt 24—28), wirkt also im ganzen wie eine feste Formel, die am Schluß der Komposition verdichtet wiederkehrt. (Als Klangrefrain erscheint die gleiche Quartsequenz b—f—g—d—g in Verdelots Madrigal „Ogn’hor per voi sospiro“ aus dem 2. Buch, Einstein III, S. 24/25: S. 24; 3,2—3; S. 25; 1,4—6; 2,6—3,2; 3,5—4,1. Sie wirkt hier wie ein klanglich-melodischer Refrain, d. h. der klanglichen Konstante der Stelle tritt die melodische der Oberstimme zur Seite: b’—a’—g’—fis’—g’. Ähnlich, nur ausgedehnter ist schon die Stelle S. 24; 1,5—2,3.)

Nicht nur seines wahrscheinlichen großen zeitgeschichtlichen Hintergrundes und des daraus resultierenden Pathos wegen, nicht nur im Hinblick auf seine darstellenden Qualitäten und seine überlegene Satzkunst ist „Trist’Amarilli mia“ für uns bedeutsam, sondern noch um einer merkwürdigen Verbindung willen zur älteren Musik. Sein Anfang (Takt 1—5) ist im ganzen Satz fast identisch mit dem Anfang des Versus des Introitus „Gloria et honore coronasti“ aus Heinrich Isaacs 3. Buch des Choralis Constantinus⁷:

The image displays a musical score with two systems. The top system is for the vocal part of "Trist' Amarilli mia", featuring a treble clef and the lyrics "quam ad - mira - bile" and "quam ad - mi - ra - bi -". The bottom system is for the bass part of the Introitus "Gloria et honore coronasti", featuring a bass clef and the lyrics "Dominus noster" and "quam ad - mi -". Both systems show the initial notes and rests of the respective pieces, highlighting their similarity.

⁶ Sie begegnet schon um 1540 in einer Variante des Passamezzo antico, vgl. Otto Gombosi: Italia: Patria del Basso Ostinato, Rassegna Musicale VII, 1934, S. 22.

⁷ Heinrich Isaac's Choralis Constantinus Book III, Transcribed . . . by Louise Cuyler, Ann Arbor 1950, S. 159. — Eine weitere merkwürdige Beziehung zu einem älteren Werk ist kürzlich in Verdelots Motette „Recordare domine“ entdeckt worden. Vgl. Norbert Böker-Heil: Die Motetten von Philippe Verdelot, Diss. Frankfurt am Main 1967, S. 93/94. Verdelot scheint hier Obrecht zu zitieren.

Die Entsprechung kann Zufall sein. Aber könnte sie uns nicht auch einen Hinweis auf Verdelots künstlerische Herkunft geben? Isaacs Introitus gehört ins *Commune unius Martyris*. Sollte Verdelot mit dem Zitat eine esoterische Gleichstellung Clemens VII. = Märtyrer hergestellt haben? Wir wissen nichts über Verdelots Leben, bis er 1523 in Florenz genannt wird. Wäre es zu abwegig anzunehmen, daß er bereits einige Jahre vorher in Florenz gelernt habe? Isaac starb 1517 in Florenz, sollte in seiner letzten Lebenszeit Verdelot sein Schüler gewesen sein? Dann hätte er gut Stücke aus dem *Choralis Constantinus* kennen können, denn „even though the work was commissioned in Constance in 1508 and undoubtedly initiated there as well, it would now appear that the major portion of it was composed in Florence, where, but for a brief trip to the imperial court, the composer resided from the summer of 1509 until his death in 1517“ (D’Accone: Isaac, S. 476). Schließen wir diesen Exkurs mit der letzten Frage, ob in dem Alten der „*Tre età*“ Isaac porträtiert sein könnte.

Der in seiner Sprechgestik nach außen gewandte, den Zuhörer anpackende Charakter des Madrigals „*Trist’Amarilli mia*“ wird deutlich, wenn wir ihn mit dem ebenfalls in Bezug auf Rom geschriebenen, ebenfalls in d-dorisch stehenden frottolistischen Satz „*Laura romanis*“ des Hieronimus Alauero (hier Beispiel 10) vergleichen. Dort verschafft sich eine wirklich motettische Haltung innerhalb des Frottolensatzes Ausdruck. Wir finden weder eine konstitutive Sprachgliederung noch selbständige nach außen gewandte musikalische Impulse.

Lehrreich ist es aber auch, diesen getragenen und ereignisschweren Madrigalsatz Verdelots mit etwa gleichzeitigen Motetten von ihm zu vergleichen, z. B. mit den beiden vierstimmigen Motetten „*Salve Barbara dignissima*“ und „*Sancta Maria succurre miseris*“, die Attaignant in den XII Motetz a quatre e cinq voix 1529 unter dem Namen Deslougues (Verdelots ursprünglicher Name?), dann unter dem Namen Verdelot im 1. und 2. Buch seiner vierstimmigen Motetten 1534 wieder gedruckt hat. „*Salve Barbara*“⁸ kennt nicht den Wechsel und die Gegensätze musikalischer Haltung und Technik, auf denen die Spontaneität des Madrigals beruht, sondern steht einzig und allein unter dem Gesetz der Durchimitation. Deren einzelne „*soggetti*“ sind in der melodischen Linie und Rhythmik ausgewogen, sie erzeugen einen geräumigen feierlichen Gesamteindruck des Hymnus, aber führen naturgemäß weder zu einer von präziser Artikulation getragenen Sprachverwirklichung noch zur individuellen Gebärde in der Musik. An keiner Stelle wird das F-Jonisch entschieden verlassen, der Klangstrom bleibt einheitlich, kontinuier-

⁸ Treize Livres de Motets parus chez Pierre Attaignant en 1534 et 1535 réédités par A. Smijers, Premier livre, Paris 1934, S. 143—149.

lich. Das Prinzip der Komposition ist reihend, die Übergänge zwischen den einzelnen Zeilen sind in der Musik verschleiert. Außerlich ähnliche Klänge oder Klanggruppen kommen in der Motette ganz anders zustande als im Madrigal, wozu man die „threnodischen“ Fauxbourdonstellen „Le frond’a terra sparse“ (Takt 29/30) und „sol con le castagn’amate“ (Takt 55—57) des Madrigals mit den durch Imitation bewirkten Klangparallelen bei „Salve quae post illa scandis“ der Motette (Takt 64—71) vergleichen möge. Die sich hier ergebenden Sextklänge entstehen ohne Ausdrucksabsicht, wie die gleich darauf folgende Stelle (Takt 71—75) zeigt, wo die gleiche Bewegung nun von der unteren Stimmgruppe aufgenommen wird, wobei sich aber zum Teil andere Klänge bilden. Eine Manier Verdelots oder doch von ihm besonders kultivierte Zeitmanier scheint der plagale Schluß zu gehaltenem Grundton zu sein, der überaus häufig in den Madrigalen, aber auch am Ende dieser Motette auftaucht. Ebenso ausgedehnt (Einsetzen des Haltetons zwei Brevisseinheiten vor dem Schlußklang) findet er sich in Verdelots Motette „Gabriel archangelus apparuit Zachariae“ des gleichen Buches (S. 99—104), allerdings auch an den Schlüssen von Motetten Couillarts (S. 15), Gomberts (S. 175), Willaerts (S. 195) und eines Anonymus (S. 123)⁹.

Zäsurenreicher und akzentuierter ist „Sancta Maria, succurre miseris“ (Treize Livres . . . , Deuxième Livre, Paris 1936, S. 42—47). Einzelne Bitten sind hier dringender gestaltet: „succurre“ bewegt gegenüber dem breiten Anruf (Takt 7 ff.), „ora“ breit gegenüber der vorangehenden schnellen Bewegung (Takt 33 f.). Der inhaltliche Schwerpunkt „sentiant omnes tuum juvamen“ (Takt 77—85) ist in eindrucklicher Verbreiterung komponiert, doch diese Einzelheiten ändern nichts daran, daß auch hier die motettische und nicht die darstellende Haltung ausschlaggebend ist.

Bezeichnend ist die Verwendung des Tripeltaktes bei „ubi Deum deprecare“ (Takt 90—98) in „Salve Barbara dignissima“. Die Stelle beruht ebenfalls weitgehend auf eng geführter Imitation, in rhythmischer Hinsicht fällt auf, daß Verdelot durch komplementäre Ausfüllung das Entstehen klarer faßbarer Glieder vermeidet. Dagegen hat die Tripelstelle „Anci tutta crudel“ aus dem Madrigal „Amor quanto più lieto“ einen mit der Motettenepisode unvergleichlichen dynamischen Schwung durch das Anheben in Fauxbourdonfolgen der hohen und das echohafte Abklingen der tiefen Stimmen. In rhythmischer Beziehung ist diese Stelle nicht wie die Motettenepisode vom Prinzip der Ausfüllung getragen, sondern stellt drei punktierten Brevisseinheiten mit dem Grundrhythmus Brevis-Semibrevis eine Umkehrung Semibrevis-Brevis entgegen. Derselbe Gegensatz — er erinnert an das am Anfang die-

⁹ Vgl. zur Ausführung dieser Haltetöne, die eventuell auch durch Repetition aufgelockert werden konnten, Gallico: Canzoniere, S. 45.

ser Untersuchungen behandelte „Viva el gran Re Don Fernando“ — findet sich in den zwei abschließenden Tripeleinheiten des unteren Stimmpaars. Auch dieses letzte der frühen Madrigale Verdelots sei hier ganz wiedergegeben (Di Verdelotto Tutti li madrigali del primo et secondo libro . . . Venedig, Scotto, 1540, Superius S. XLIII): Beispiel [19].

Das Gedicht, ein Madrigal, hat die häufig begegnende Zäsur nach dem dritten Vers. Diese Zäsur findet in der Struktur des Gedichtes ihren Ausdruck dadurch, daß die in den drei ersten Versen benutzten Reime im weiteren Verlauf nicht vorkommen. Auch Verdelot bezeichnet in seiner Komposition hier einen Einschnitt durch einen Doppelstrich. Der somit abgegrenzte erste Teil ist besonders konstruktiv gearbeitet. Der einleitende Gedanke „Amor quanto più lieto“ beruht (im Superius) auf der Quart (Anrede) und ihrer Ausweitung zur Sext. Es ergibt sich ein aufsteigender Bogen. Dem Text entsprechend ist „mi stavo“ stagnierend behandelt: es verharret auf g'. Das ein Verb der Bewegung enthaltende „Et giva di speranz'altero“ führt auch musikalisch zu einer (vorwiegend diatonischen) Bewegung. Diese Bewegung umschreibt das Hexachord in umgekehrter Richtung, wirkt also musikalisch als Antwort auf den ersten Gedanken. Diese Antwort setzt aber nicht erst im Nacheinander zu „Amor quanto più lieto . . .“ ein, sondern gleichsam als Contrasubjekt bereits im Alt der zweiten Brevisseinheit. Hier handelt es sich um annähernd die gleiche Tonfolge wie im Alt, d. h. in der zweiten Stimme des Stimmpaars „Et giva di speranz'altero“ (Takt 7—9). Die beiden Stellen sind also derart verzahnt, daß die zweite, mehr begleitende Stimme des Stimmpaars der zweiten Stelle bereits in den Verlauf der ersten Stelle eingebaut ist. Hiermit ist der Gegensatz (Aufstieg — Abstieg; Anrede — Bewegung) aus dem Nacheinander ins Miteinander gesetzt, und zwar weniger als Konstruktion um ihrer selbst willen wie in den Messen und Motetten der vorangegangenen franko-flämischen Kunst, als im Sinne einer sinnfälligen Geste. Gestisch ist aber noch ein besonderer Zug an diesem Contrasubjekt. Seine Klausel, die Diskantklausel, wird von Verdelot zur Gliederung benutzt. Zunächst wird sie dem Alt vom Tenor in ihrer ursprünglichen rhythmischen Gestalt nachgesungen (Takt 5), dann aber erscheint sie zum Abschluß der Stelle in Vergrößerung mit darüber gelegter Terz des Altes, so daß ein Quartsextakkord mit Auflösung entsteht (Takt 6). Die rhythmisch verschiedene Behandlung der Klausel legt es vielleicht nahe, an den beiden ersten, kürzeren Stellen das b nicht zu erhöhen, damit das im Druck erhaltene h des 6. Taktes besonders zur Geltung kommt.

Das absteigende bewegte Hexachord von „Et giva di speranz'altero“ setzt sich nun zunächst durch, indem es vom unteren Stimmpaar wiederholt (Takt 9—12) und dann noch einmal vom oberen Stimmpaar aufgenommen wird (Takt 11—14). Der inhaltliche Gegensatz des traurigen Heute gegen-

über dem fröhlichen und von Hoffnung erfüllten Gestern kommt in den Takten 13—19 sinnfällig zum Ausdruck: an die Stelle der bisher eher beschwingten Bewegung (vorwiegend in Minimem), die meist diatonisch verlief, treten nun breite Terzfälle, die besonders schwerfällig durch die komplementäre Imitation im Tenor wirken. Die abschließende Stelle „et manco spero“ faßt den ersten Teil des Madrigals dadurch zusammen, daß sie die steigende Quart der Anfangsanrede nun zum Abschluß umkehrt.

Diesem mehr vom Affekt bestimmten ersten Teil des Madrigals folgt eine eher gesammelte Schilderung des Seelenzustandes des verschmähten Liebhabers. Aus diesem Gesamtcharakter des zweiten Teils möchte ich das milde Licht, das durch den bisher nicht erreichten Hochtton b' (Takt 26) einfällt, eher erklären als aus „madrigalistischer“ Wortausdeutung („benigna fortuna“ im Gegensatz zu dem tiefen „in piant'è volta“), obwohl derartiges mitspielen mag. Das Gesammelte des zweiten Teiles drückt sich im zunächst herrschenden Satz Note gegen Note aus. Von Vers 5 (Takt 30) an kommt es wieder zu einer Ausdruckssteigerung. Sie drückt sich satztechnisch darin aus, daß sich zuerst der Superius vom Gesamtklangkörper abspaltet und dann lediglich den Alt zu einer expressiven Geste auf der zweiten Hälfte von Vers 6 (et lei n'era contenta) mitreißt. Das Expressive dieser Geste ist in der gerafften Synkope von Takt 35 enthalten. Der Ausdrucksgehalt dieser Stelle ist so stark, daß er ein reines Echo der Unterstimmen hervorruft (Takte 36—38). Der Einschub „et lei n'era contenta“ hat schon im Gedicht einen sarkastischen Zug, und wahrscheinlich haben wir die Stelle auch musikalisch in dieser Richtung zu verstehen, nicht als bloßen Ausdruck des Schmerzes. Völlige Resignation atmet Vers 7, „Piacere non sento più ch'un dol m'appaghi“. Wie „Tant'hor son post'in doglia“ (Takt 14—19) ist er in breiten Werten gehalten, die sich hier sogar in einer in allen Stimmen gleichzeitigen Brevis (Takt 40; im Tenor sogar Longa) konzentrieren, die das abgestorbene Gefühl ausdrückt. Nur die von Superius, Alt und Baß in den Takten 43—45 gebildeten Fauxbourdonklänge, gegen die sich der Tenor aufzubauen scheint, lassen den Empfindungsgehalt hindurchscheinen. — Schon am Anfang dieses zweiten Teiles des Madrigals hatte sich der Hochtton b' neben a' gestellt, wie wir erwähnten. Die Verbindung b'—a' hatte auch die expressive Stelle in den Takten 34—36 und deren Echo in den Takten 36—38 melodisch bestimmt. Schließlich kulminierten auch die resignierten Takte 38—46 in der Klausel b'—a' (—g'—a'). Im nun folgenden, anklagenden Vers 8, „Ne pur mia prec'ascolta“ (Takt 46—48) bringt Verdelot die Töne a'—b'—a'—b'—a' in geraffter Folge im Satz Note gegen Note, wodurch dieser ganze Teil auch eine satzmäßige Zusammenfassung und Rundung erhält. Es folgt, das „Anci“ in sinnfälliger Kontrastbewegung darstellend, die

bereits erwähnte Stelle in Tripelmensur (Takt 48—53). Auch an ihrem Ende wird wieder die Echotechnik verwendet.

Der abschließende dritte Teil des Madrigals (Vers 10—12) kehrt in die gerade Bewegung zurück. Der ungläubigen Frage „Po esser mai . . .“ entsprechend haben die Verse 10 und 11 in tonaler Hinsicht etwas Tastendes, Unbestimmtes an sich, wozu auch die eng geführte Imitation beiträgt. Demgegenüber bricht sich, in weitmaschiger Imitation, fest und sicher der abschließende 12. Vers in ungetrübtem F-Jonisch Bahn. Die Dur-Wirkung korrespondiert zum „Trotzdem“ des Textes: „Che quanto m'odia più d'amarla godo“. Typisch für die Anlage vieler Madrigale ist die sentenzartige Behandlung des Schlußverses: er erscheint als Ganzes dreimal, bei der zweiten Wiederholung in einer Schlußkoloratur verbreitert. Dieser Schlußvers rundet das Madrigal musikalisch ausdrücklich dadurch, daß er das aufsteigende (Takt 1—3) und das absteigende Hexachord (Takt 7/8) des Beginns nun am Schluß in zusammenfassendem Bogen vorführt.

Wie am Anfang von „Amor quanto più lieto“ zeigt sich der darstellende, d. h. ausstrahlende, ein Gegenüber ansprechende Charakter der Verdelotschen Madrigale oft im musikalischen Verwirklichen des Ansprechens, in der musikalischen Behandlung des Vokativs. Hier gewann er in dem eindringlichen Quart- bzw. in der Imitation Quintsprung des Anfangs Gestalt. Derartig ausholende Soggetti zur Wiedergabe einer Anrede innerhalb imitierender Technik finden wir auch in „Trist'Amarilli mia“ (Beispiel 18), „Madonna'l tuo bel viso“ (Einstein III, S. 29—32) und dem fünfstimmigen „Madonna, non so dir tante parole“ (Chorwerk 5, S. 13—15; siehe dort im 4. Takt den sonst nicht wiederkehrenden Hochtton e“, im Original d”) ¹⁰. Vom kompakten, breiten Satz Note gegen Note wird der Vokativ in „O dolce notte“, an der Stelle „Deh dolce signor mio“ in „Quella che sospirand'ogn'hor desio“ (Beispiel 17, Takt 33 ff.), in „Madonna qual certezza“ (Einstein III, S. 21), „Madonna per voi ardo“ (Schering: Beispiele Nr. 98), „Donna leggiadr'e bella“ (PGfM III, S. 235), „Divini occhi sereni“ auf den Text von Pietro Aretino (PGfM III, S. 237/38) und an der Stelle „O grato e dolce nodo“ in „Con lagrime et sospir“ (Einstein III, S. 319/20; dort in Willaerts Intavolierung) eingefangen. Daß dieser zweite Typ des Vokativs etwas mit harmonischer Spannung, also Zielstrebigkeit zu tun hat, haben wir anhand des Falles „O dolce notte“ gesehen. Damit wird eine nach außen gewandte Öffnung musikalisch adäquat ausgedrückt. Eine solche harmonisch bestimmte Öffnung bemerken wir auch am Anfang von „Madonna qual

¹⁰ Bernhard Meier (Chorwerk 58, S. IV) weist mit Recht auf den sehr ähnlichen Anfang des Madrigals „Madonna, quand'io penso“ von Giovanni Nasco (Chorwerk 58, S. 25—32) hin. Nasco aber bringt den Hochtton d“ nicht nur in Takt 4, sondern auch in den Takten 26, 35 und 59/60.

certezza“ (Stufen I—V, wobei die V eine weitere V herausfordert) und „Madonna, per voi ardo“ (die Vokative „Madonna“ und „Donna“ dieses Madrigals sind im übrigen durch Synkopen gestenhaft herausgehoben, was Scherings Übertragung allerdings verschleiert). Ein ähnlich von Quintbeziehungen bestimmtes harmonisches Gefälle charakterisiert auch die Anfänge von „Donna leggiadr’e bella“ und „Divini occhi sereni“. Man vergleiche dagegen die Vokative etwa in Isaacs Motetten. Die Stelle „Maxima Phoebi . . .“ aus „Quis dabit pacem“ (DTÖ XIV, 1, S. 51) wirkt monumental, aber sie ist — wie wir oben sahen — eine Vergrößerung des schreitenden Grundrhythmus der Motette, sie hat etwas Inschriftartiges, nicht direkt Ansprechendes. Das wird vor allem in der Klangfolge G—C—F(—d) deutlich, die etwas ziellos Schwebendes, noch nicht zielstrebig Harmonisches an sich hat. Isaacs 1507 für den Konstanzer Reichstag geschriebene Staatsmotette „Imperii proceres“ (DTÖ XIV, 1, S. 53—56) ist als repräsentative Anrede der Fürsten und Bischöfe sozusagen ein einziger Vokativ. In der Hinwendung an die einzelnen Gruppen entstehen beschwörende Gesten, aber diese Gesten wirken in ihrer Aneinanderreihung wie eine Litanei, gemahnen also an eine Haltung, die gerade nicht durch das Individuelle oder Spontane charakterisiert wird. Dasselbe gilt für die zum gleichen Anlaß entstandene Motette „Sancti spiritus assit nobis gratia“ (DTÖ XIV, 1, S. 57/58). Andere Vokative Isaacs wiederum sind nicht aus dem Satz herausgehoben. So geht die Anrufung der Erzengel am Anfang der Secunda Pars von „Virgo prudentissima“ (DTÖ XVI, 1, S. 213) ganz im imitierenden Bicinium unter. Es entsteht keine zielstrebige Klanglichkeit.

Aber nicht nur bei Vokativen, sondern an vielen anderen Stellen, die nach außen gekehrte Gesten oder eine besonders ansprechende Diktion aufweisen, macht Verdelot von einer klanglichen Verdichtung Gebrauch, die auf die Zielstrebigkeit der Harmonik vorausweist. Ein Beispiel dafür ist der so nach außen sprechende, sich einem Gegenüber darstellende Anfang von „Si liet’e grata morte“ (S. I. M. G. 8, 1906/1907, S. 249—254). Es erscheint sinnvoll, daß diese Gebärde die Publikation von Verdelots vierstimmigem Madrigalwerk eröffnet: es ist das erste Stück des 1. Buches. Zu der sich öffnenden und schließenden melodischen Geste des Diskants, der damit im 3. Takt verbundenen Fauxbourdonbewegung, dem ausdrucksvollen Rhythmus mit den zwei Breven an Anfang und Schluß (wobei die zweite Brevis durch die für dieses Madrigal charakteristische punktierte Bewegung der Oberstimmen gefüllt wird) tritt als zusammenhaltender und zugleich in seiner Zielstrebigkeit ausstrahlender Faktor die Klangfolge hinzu, welche die Elemente der Tonika, Subdominante und Dominante beinahe zu einer harmonischen Kadenz zusammenfaßt. Beinahe — denn die Parallelklänge auf dem Baßgang d—c—B fügen sich dieser Harmonik noch nicht restlos ein. Eine —

auch inhaltliche — Parallelstelle im zweiten Teil dieses Madrigals ist „Un si dolce morire“ (S. 251/52), die im Diskant ebenfalls den Ambitus eines Tritonus umgreift und auch die beiden Breven aufweist. Die klangliche Modulation dieser Stelle von B über F und c nach d und dessen V. Stufe A hat ebenfalls harmonische Züge.

B. Jacob Arcadelt

Der sich im frühen Madrigal vollziehende Durchbruch stößt der Musik ein Tor auf zu einer neuen, vorher nicht gekannten Wirkung. War die Musik bis zu den großen franko-flämischen Werken in sich gekehrt als Ausdruck und über sich hinausweisend als Struktur, so beginnt mit dem sich im Madrigal manifestierenden Neueinsatz der italienischen Musik der Siegeszug der Musik schlechthin innerhalb der europäischen Geistesgeschichte. Musik spricht nun an, ist nach außen drängende Wirkung, deutet nicht mehr hin, sondern stellt dar. Die Merkmale und einzelnen Mittel dieser neuen Musik — ein Nebeneinander von spontaner Geste und konstruktiver Verknüpfung, sich im musikalischen Nachvollziehen des Gedichtes manifestierender unmittelbarer Ausdruck, Bewirkung der kompositorischen Einheit auch durch die sich anbahnende harmonische Verfestigung — haben wir versucht, anhand der frühen Madrigale Verdelots kennenzulernen. Wir stellten anlässlich ihrer Besprechung fest, daß einige Madrigale mehr, andere weniger der neuen Haltung verpflichtet sind. Besonders eindringlich trat sie bei den Theatermadrigalen oder einem Stück wie dem geschichtsträchtigen „Trist'Amarilli mia“ zutage. Es ist einleuchtend, daß der Musiker diese Haltung um so bewußter einnimmt, wenn er sich einem realen Publikum gegenüber weiß, das er ansprechen muß, vor dem er etwas darzustellen hat. Wie wir angedeutet haben, blieb die Frottola auf eine lyrische Ich-Du-Region beschränkt, wobei das Du oft fiktiv war. Im Theatermadrigal weitet sich der sprechende Organismus zum Wir, vor allem aber bezieht er sein Gegenüber, das Ihr mit ein. Dieses Ihr ist auch latent in dem geschichtlichen Hintergrund enthalten, vor dem „Trist'Amarilli mia“ als welthaltige Klage ertönt. Aber auch das reale Du ist Anlaß zu echter, nach außen gewandter Ansprache.

Es bleibt nun zu untersuchen, inwieweit die beschriebenen Merkmale dem Musiker Verdelot individuell zugehören, inwieweit der Zeit. Bevor wir uns den unmittelbaren Zeitgenossen zuwenden, soll ein etwas jüngerer Komponist betrachtet werden, den Cosimo Bartoli — wie wir oben sahen (Kapitel VI, Anm. 3) — ausdrücklich als madrigalistischen Nachfolger Verdelots

in Florenz bezeichnet: Jacob Arcadelt¹¹. Mit Verdelot verbindet ihn aber auch, daß er offensichtlich Theatermusik geschrieben hat. Alfred Einstein (S. 160) schließt auf Grund der betreffenden Texte, daß Arcadelts Madrigale „Ecco che pur doppo sì lunghi affanni“, „Dai dolci camp'Elisi ove tra fiori“ und „Foll'è chi crede“ Komödiengesänge sind. Für „Foll'è chi crede“, eine allgemeine Betrachtung, erscheint mir dies nicht unbedingt schlüssig, während die Theaterfunktion der beiden anderen Madrigale dem Charakter ihres Textes entsprechend nicht anzuzweifeln ist. Diesen Madrigalen ist ebenso unzweifelhaft Arcadelts „Quanto fra voi mortali“ — wie die beiden andern Gesänge aus dem 3. Buch seiner vierstimmigen Madrigale (1539) — als Theatergesang hinzuzufügen, und zwar mit Sicherheit als Epilog einer Komödie oder eines höfischen Schauspiels („Stato thesoro o regno“):

Quanto fra voi mortali
 Possi un accort'et virtuoso ingegno
 Si vede ne passati nostri mali
 Che la sperata barcha
 Conduss'in porto al desiato segno
 Stato thesoro o regno
 Di quest'è manco caro
 Da poi che puot'ogn'ora
 Mutar in dolce ogni gustat'amaro
 O don'alt'e preclaro
 Che da se (te) scorse d'ignorantia'l velo
 Governa'l mondo e surg'a l'alto cielo.

„Quanto fra voi mortali“ und „Dai dolci camp'Elisi“ sind getragen von einem Wir („nostri mali“ in „Quanto fra voi mortali“; „viviam“, „vegnam“, „fumo“, „siamo“, „a noi“ in „Dai dolci camp'Elisi“) und sprechen ein Ihr an („Quanto fra voi mortali“; „voi cortes'et benign'auditori . . . amor vi facci'ogn'hor contenti e lieti“, „dat'audientia“ in „Dai dolci camp'Elisi“). Während „Ecco che pur“ der Epilog einer Komödie sein muß, handelt es sich bei „Dai dolci camp'Elisi“ um einen Prolog, der von verstorbenen und nur für die Aufführung ins Leben von den Elisischen Gefilden zurückgekehrten Sängern aufgeführt wird. Diese Vorstellung ist die gleiche, die uns in vielen florentinischen Karnevalsgesängen begegnet, wodurch sich auch diese Komödiengesänge als zu Florenz gehörig erweisen.

Der Epilog „Ecco che pur doppo sì lunghi affanni“ (Arcadelt: Il Terzo

¹¹ Es ist ein ausgesprochenes Mißverständnis der oben zitierten Stelle Bartolis, wenn Walter Klefisch (Arcadelt als Madrigalist, Diss. Köln 1938, S. 10/11) — darin Vander Straeten folgend — Josquin als das Vorbild Arcadelts ansieht. Gemeint ist eindeutig Verdelot.

Libro de Madrigali novissimi . . . a quattro voci . . ., Venedig, Hieronymus Scotus, 1539, Cantus, S. VI) besitzt die darstellenden Qualitäten des jungen Madrigals in hohem Maße [Beispiel 20]. Der den Text eröffnende Anruf „Ecco“ wird durch die Musik noch zupackender, ansprechender, indem er wiederholt wird: zuerst erklingt er breit in hoher, dann kürzer in tiefer Lage, gleichsam wie ein Zeichen: Achtung, jetzt beginnt es. Dieser Anfang gemahnt an die ausstrahlenden Vokative Verdelots, die oft zu Beginn des Madrigals oder eines seiner Abschnitte stehen, wie wir sahen. Mit dieser Geste wird der Zuschauer unmittelbar in die Gegenwart gerissen. Doch bei aller Spontaneität waltet auch hier ein konstruktiver Bezug: das zweite „ecco“ ist rhythmisch die Verkürzung des ersten um die Hälfte (Semibrevis-Minima gegenüber dem einleitenden Brevis-Semibrevis). Arcadelt treibt diese Verkleinerung quasi aber noch eine Stufe weiter: bei der Wiederholung klappt der Baß nach, Minima-Minima, so daß der Rhythmus zweifach gerafft erscheint. — Nach dieser Aufmerksamkeit gebietenden Eröffnung gerät der Satz ins Laufen, in Minima-Bewegung. Verbreitert und herausgehoben erscheinen „affanni“ (Takt 5) — mit dem pathetischen Sextvorhalt —, „fatiche“ (Takt 7/8) und „pianti“ (Takt 9/10). In tonaler Beziehung bringen die Takte 2—10 eine allmähliche Ausweitung: Takt 2—5 (bis „affanni“) hat (im Diskant) — abgesehen von dem Wechselton d' (Semiminima) in Takt 5 — lediglich die kleine Sekunde e'—f'; Takt 6/7 (bis „fatiche“) fügt das g' hinzu und erweitert den Raum damit zur Terz; Takt 8/9 („angoscie“) erweitert nach unten und oben den Raum zur Quint d'—a'; das abschließende „pianti“ (Takt 10) deutet aber mit der fallenden Quart a'—e' auf das wiederholte „Ecco“ von Takt 1—3 zurück (eine weitere Beziehung stellen die vorhaltartige Figur des Diskants in Takt 9 und der Vorhalt des Tenors in Takt 10 dar, sie deuten auf den pathetischen Vorhalt von Takt 5 zurück und steigern ihn). Trotz der Semiminimen d' in den Takten 5 und 8 bleibt daher das Tetrachord a'—e' das beherrschende Intervall dieses ersten Abschnitts (Verse 1/2). Die Takte 11/12 bringen das Subjekt „I desiosi amanti“. Hier erweitert sich das Tetrachord nach oben zum Hexachord (Takt 11—14), worauf die im Quintraum sich vollziehende Modulation nach d (Takt 14—17) das durch einen Brevis-Halt bezeichnete Ende des ersten Teils (Verse 1—4) bringt. Die konstruktive Verwendung der hauptsächlichen Klangräume des Tetrachords, des Hexachords, weniger der Quint, fanden wir auch bei Verdelot.

Konstruktivität waltet auch in der tonalen Anknüpfungstechnik, die Diskant und Baß in den Takten 11—17 bestimmt. Besonders deutlich zeigt sich diese in der Baß-Folge: I desiosi amanti (8 Minimen) — Verran al fin (5 Minimen) — degli amoro — (4 Minimen). Der Schluß (Takt 16/17) bringt eine über Verdelot hinausgehende harmonische IV—V—I-Kadenz,

die in Anbetracht der Oberstimmen-Septime f' fast monodisch wirkt. Auch sonst emanzipiert sich Arcadelt mehr als Verdelot von den Stimmführungsregeln, wie z. B. in Takt 7, wo der Diskantvorhalt e' nicht zum d' aufgelöst, sondern zum f' geführt wird. Es nimmt angesichts solcher Stellen nicht wunder, daß Arcadelt bis weit ins Zeitalter der generalbaßbegleiteten Monodie immer wieder neu aufgelegt wurde. Die 27. Auflage seines 1. Buches vierstimmiger Madrigale besorgte 1627 Claudio Monteverdi.

Die genannten Hinweise mögen sowohl für die darstellenden Qualitäten als auch für das konstruktive Arbeiten Arcadelts genügen. Zum folgenden, im Klanglichen mehr aufgelockerten Teil dieses Madrigals sei nur noch angemerkt, daß die klanglich-melodische Disposition bestimmter Tonräume weiterhin maßgebend bleibt. Im Diskant finden wir das Tetrachord $a'-e'$ in Takt 18—20, 24/25, 38/39 und 44/45, erweitert zum Hexachord $c''-e'$ in Takt 38—41 und 44—48. Zur Quinte $a'-d'$ wird das Tetrachord in Takt 21—23 und 26—28 erweitert. (Motivische Beziehungen wie bei den Vorhalten von Takt 5, 9 und 10 walten in den Takten 21, 23 und 25 durch die Unterterzklausel.)

Dafür, daß — wie oben erwogen — „Quanto fra voi mortali“ (3. Buch, Cantus, S. XXIII) eher einem höfischen Spiel als einer Komödie zugehört, spricht die hier eine viel größere Rolle spielende kunstvolle, gelehrte Imitation [Beispiel 21]. Das ausdrucksvolle Stück hat über weite Strecken hin eher motettischen Charakter, wozu man als Gegenbeispiel das am Anfang ähnlich strukturierte Madrigal „Amor quanto più lieto“ Verdelots (hier Beispiel 19) halten möge. Die darstellenden Faktoren treten in der Arcadeltischen Komposition zurück gegenüber einem eindringlichen Deklamieren. Dies zeigt sich besonders ausgeprägt an dem aufzählenden Vers „Stato thesoro o regno“, wo Arcadelt mit ostinaten Wiederholungen auf den Stufen I und V arbeitet (Takt 26—28). Eine nach außen gekehrte Ansprache und damit eine sich öffnende Geste bringt der Vers „O don alt'e preclaro“ (Takt 47—51). Die Tripel-Stelle mag mit dem Verbum „mutar“ zusammenhängen (Takt 35—46). Dreierbewegung ist noch beim späten Monteverdi ein musikalisches Mittel zum Ausdruck der Veränderung, z. B. bei den Worten „a cenni miei si muta“ am Schluß des Prologes der „Incoronazione di Poppea“. — Im übrigen scheinen für dieses Madrigal Arcadelts mehr formale Kriterien ausschlaggebend zu sein, so sind die Reime musikalisch mit wenigen gleichförmigen Klauseln wiedergegeben (im Diskant): $a'-g'$ = mortali (Vers 1, Takt 3), regno (Vers 6, Takt 28), cielo (Vers 12, Takt 64/65); $b'-a'$ = ingegno (Vers 2, Takt 11), barcha (Vers 4, Takt 21), segno (Vers 5, Takt 24/25; $f'-e'$ = caro (Vers 7, Takt 31), preclaro (Vers 10, Takt 50/51) bzw. damit verwandt $f'-e'-f'$ = mali (Vers 3, Takt 17—19) und das letzte „cielo“ (Vers 12, Takt 67—71).

Ganz anders als dieser eher motettische Satz gibt sich „Dai dolci camp'Elisi ove tra fiori“ (3. Buch, Cantus, S. XXIX): Beispiel [22]. Dieses Madrigal hat in seinem gestrafften Satz Note gegen Note etwas Tänzerisches, das an die Villanellen erinnert. Ein tanzmäßiger Zug zeigt sich offen in den Takten 18—27, „così cantori siamo hoggi“, wo die Tripelbewegung in Takt 23—27 (im Cantus) den Proportz zu den Oberstimmen der Stellen Takt 18—20 und 20—23 bringt. Hier waltet also das Verhältnis Passamezzo-Saltarello, Pavane-Gagliarde. Eine quasi choreographische Regelmäßigkeit bestimmt den Rhythmus in anderen Partien des Madrigals. So sind die elfsilbigen Verse 1 (Takt 1—5), 2 (Takt 5—9), 3 (Takt 9—14), 8 (Takt 31—35, besonders im Baß), 9 (Takt 35—39), 10 (Takt 39—44) und 11 (Takt 44—48 und 48—52) nahezu von dem gleichen Rhythmus beherrscht (vgl. dagegen das viel irrationaler auftretende rhythmische Motiv von vier Semiminimen in Verdelots „Per alti monti“, Bragard II, S. 167—170). Schon aus dieser Aufzählung geht hervor, daß zwischen Anfang und Ende des elfzeiligen Madrigals enge Beziehungen bestehen. Diese beschränken sich aber nicht auf den Rhythmus. Vers 3 (Takt 9—14) ist in allen Stimmen völlig identisch mit Vers 10 (Takt 39—44). Die Musik dieser beiden Verse beschreibt im Cantus einen Bogen vom f' zum b' , dann über g' zum d' . Es handelt sich also um das aus zwei sich überschneidenden Tetrachorden zusammengesetzte Hexachord, dem wir schon öfter bei der Untersuchung der Madrigale begegneten. Dem Vers 3 geht die ebenfalls oft sich findende getrennte Aufstellung der Tetrachorde voraus: Vers 1 (Takt 1—5) bringt im Cantus die Bewegung von g' nach d' , Vers 2 (Takt 5—9) von b' nach f' . Dieses zweite Tetrachord, aber in umgekehrter Bewegung, finden wir im 9. Vers (Takt 35—39), also an gleicher Stelle vor dem Vers, der das Hexachord bringt. Durch die Umkehrung der Bewegung des Tetrachords in den Takten 35—39 entsteht aber auch eine enge lineare Beziehung zu den folgenden Takten 39—44, die jetzt einfach die hexachordmäßige Ausweitung der gleichen, vorher tetrachordisch begrenzten Melodie bringen. — Der letzte, 11., Vers (Takt 44—52) durchbricht die alten Tonräume des Tetrachords und des Hexachords und setzt dagegen die Quint $f'—c''$. Der spezielle Bezugspunkt dieser Quintausweitung sind die Takte 18—20 und 20—23 (auch ihre Proportio in den Takten 23—27). Nur hier und am Schluß des Madrigals tritt vorübergehend dreistimmiger Satz an die Stelle des vierstimmigen, und sowohl in Takt 18—23 als auch in Takt 44—48 handelt es sich um Fauxbourdonklänge. In Takt 18—20 vollzieht die Oberstimme die Bewegung $f'—b'—g'—f'—g'$, in Takt 20—23 $g—b—g—f—g$, in Takt 44—48 und 48—52 dagegen ausgeweitet $g'—f'—c''—g'—f'—g'$.

Neben den aufgezeigten choreographischen und konstruktiven Zügen

bricht aber an wichtiger Stelle des Madrigals eine unvermittelte Geste durch: in dem syntaktisch geteilten Vers 6

Siam hoggi, e quest'in gonna
(Fu sì leggiadra donna).

An dieser Stelle deuten die Sänger, die bisher als Gemeinschaft auftraten, plötzlich auf eine Person, die Sängerin unter ihnen (quest'in gonna), die früher im Leben eine so „leggiadra donna“ gewesen ist. Dieses Zeigen auf eine bestimmte Person ist von gestischer Spontaneität getragen. Schon das „e quest'in gonna“ (Takt 27) zieht ruckartig die Aufmerksamkeit durch den Mensurwechsel auf sich (der vorige Mensurwechsel — von der geraden zur ungeraden Bewegung — wirkte infolge des Passamezzo-Saltarello-Verhältnisses nicht als spontaner Umschlag). Dann aber tritt in Takt 29 dreimal der Hochtön d' auf, der sonst im ganzen Madrigal nicht vorkommt. Hinzutreten die sich aufwärts schwingenden Semiminimen im Baß, die ebenfalls nur an dieser Stelle begegnen. Der Augenblick dichtester Gegenwart („Hier! Diese!“) findet also durch den hellsten Klang und die lebhafteste Bewegung seine ausstrahlende Geste. Hier erheben sich die Sänger zur Darstellung.

Stücke, die wie „Quanto fra voi mortali“ auf den kunstvoll-imitatorischen Madrigalismus der zweiten Jahrhunderthälfte vorausweisen, begegnen häufiger bei Arcadelt, sie scheinen mit der zunehmenden Verwendung von Sonett-Vorlagen zu korrespondieren. Es ist ja kein Zufall, daß der Inaugurator der Sonett-Mode und des akademischen Petrarkismus, Pietro Bembo, das Madrigal — wie erwähnt — als „quasi un motetto volgare“ bezeichnete. Diese Haltung zeigen z. B. Arcadelts Kompositionen des Petrarca-Sonetts (nur die Quartette) „Io mi rivolgo indietro a ciascun passo“ (Einstein III, S. 38—41) und der petrarkisierenden Canzonestrophe „Gite rime dolenti“ (Chorwerk 58, S. 1—8). Die letztgenannte Komposition ist fünfstimmig, ohne daß von den Möglichkeiten verdichteter monumentaler Akkordik Gebrauch gemacht würde, die den fünfstimmigen Satz in der zweiten Jahrhunderthälfte charakterisiert und dem wachsenden harmonischen Gefühl so sehr entspricht, daß die Fünfstimmigkeit zum normalen Satz des späteren Madrigals wird. Souverän wird diese volle Klanglichkeit des fünfstimmigen Satzes von Arcadelt dagegen in den Außensätzen der Petrarca-Canzone „Chiare fresch'e dolci acque“ (Einstein III, S. 125—145) gehandhabt. Diese Canzonen-Komposition entspricht im übrigen ganz der Anlage einer mehrteiligen Motette. Um den mittleren, dritten, Teil der dreistimmig gehalten ist (S. 133—136) legen sich die vierstimmigen Teile 2 (S. 130—133) und 4 (S. 136—139) und die fünfstimmigen Teile 1 (S. 125—129) und 5 (S. 140—145). Formale Gliederungen werden innerhalb der einzelnen Teile dadurch hergestellt, daß durch Reim korrespondierende Verse identische Musik

erhalten, z. B. S. 125—126, 1. Takt = S. 126, 2. Takt — 127, 3. Takt usw. Diese formalistische Anlage bringt es mit sich, daß wir kaum eine Gebärde im darstellenden Sinn, sondern eher ausdrucksvolles Deklamieren — besonders im 4. Teil — antreffen.

Auch wenn ausdrucksvolle, deklamierte Stellen in ihnen vorkommen — wie z. B. in „L'alma mia donna è bella“ (Chorwerk 58, S. 9—12) und „Se la durezza in voi fosse men dura“¹² — wirken Arcadelts Madrigale im Vergleich zu Verdelot oft blaß, gesten- und ausdrucksarm. Die beste Seite des Madrigalkomponisten Arcadelt zeigt sich in rhythmisch zupackenden Stücken wie „Ecco che pur doppo si lunghi affanni“ [Beispiel 20] und „Dai dolci camp'Elisi“ [Beispiel 22]. Diese Qualität — nicht zufällig handelt es sich um an Vokativen reiche Texte — haben auch die vierstimmigen Madrigale „Voi ve n'andat'al cielo“ und „O felici occhi miei“ (Chorwerk 5, S. 16—18 und 19/20), bei denen in der Gangart aber auch der Chansonkomponist Arcadelt spürbar ist (vgl. Arcadelt: Chansons, passim). Daß Arcadelt so stark der Art der Chanson verpflichtet bleibt, mag ein Grund dafür sein, daß er den Rang des Madrigalkomponisten Verdelot nicht erreicht, von dem kaum Chansons in seiner Muttersprache überliefert sind. Auch Arcadelts Behandlung der italienischen Sprache (Berücksichtigung der Betonungen) bleibt unter dem Niveau Verdelots.

Darstellende Qualitäten hat Arcadelts Komposition der Bembo-Ballata „Amor la tua virtute“ (Einstein III, S. 44—46), ein nach außen gewandtes, ein Gegenüber ansprechendes Stück. An Verdelot erinnert die spontane Behandlung des „Ma“ nach dem Ritornello (S. 45 oben). Für die sich im Text ausdrückende, in jenen Florentiner 30er Jahren so charakteristische Sehnsucht nach dem Goldenen Zeitalter findet Arcadelt noch nicht die wehmütigen Töne wie Francesco Corteccia (darüber in Kapitel VIII).

Zum Abschluß dieser kurzen Betrachtung des Madrigalkomponisten Arcadelt sei er noch mit einem Frottolisten und mit seinem Vorgänger Verdelot verglichen. Das von Arcadelt komponierte Madrigal „Se per colpa del vostro fiero sdegno“ (Einstein III, S. 41—43) von Jacopo Sannazaro ist schon mit der Musik Tromboncinos im 11. Frottolenbuch Petruccis 1514 veröffentlicht worden (Einstein III, S. 14/15; es ist meiner Ansicht nach nicht notwendig, die Tromboncinosche Fassung als Ballata zu bezeichnen, wie dies Einstein tut). Tromboncinos rhythmische Behandlung des Textes ist prosodisch korrekt, hält sich aber in den Grenzen einer etwas monotonen Deklamation. Arcadelt vergewaltigt die Sprache, gewinnt aber gestenstarken Ausdruck. Zwei charakteristische Stellen der beiden Oberstimmen seien einander gegenübergestellt:

¹² The Oxford History of Music, Vol. II, Oxford 1905, S. 287—289.

Tromboncino

Se per colpa del vostro al - tie - ro sdegno . . .

Arcadelt

Se per col - pa del vostro fiero sdegno . . .

Tromboncino

Non havro duol del mio sup - plicio inde - - gno

Arcadelt

Non havro duol del mio sup - pli - tio in - de gno

Hierbei zeigt sich wieder Arcadelts Tendenz zur formalen Verklammerung von durch Reim korrespondierenden Versen durch die gleiche Musik. Die musikalische Sprache scheint gegenüber der Versrezitation der Frottolisten Körperhaftigkeit angenommen zu haben. Das verdankt Arcadelt dem Durchbruch Verdelots. Wie aber verhält sich Arcadelts Musik derjenigen seines Vorgängers gegenüber? Mit Arcadelts vielleicht berühmtesten Madrigal, „Il bianco e dolce cigno“ auf den Text von Giovanni Guidiccioni (Burney III, S. 244/245) vergleichen wir das in Mensur und Tonart gleiche, im melodischen Beginn ähnliche Madrigal Verdelots „I vostr’acuti dardi“ (PGfM III, S. 243—245). Um „bianchezza“ und „dolcezza“ des Schwans musikalisch wiederzugeben, beginnt Arcadelt mit den drei Oberstimmen ohne Baß (auf melodisch ähnliche Eröffnungen in Madrigal und Chanson macht Daniel Hertz aufmerksam: Chanson and Madrigal, S. 122; vgl. auch Verdelots „Altro non è’l mio amor“, hier Beispiel 28). Der Baß tritt erst mit dem „Et io“ des Dichters hinzu. Die Fauxbourdonklänge des 2. Taktes fügen sich der allgemeinen Gestimmtheit des Ganzen ein, sind aber nicht so konkret auf die Klage oder das Sterben bezogen wie an entsprechenden Stellen bei Verdelot. Die ersten drei Verse lauten:

Il bianco e dolce cigno
Cantando more et io
Piangendo giung’al fin del viver mio.

Arcadelt teilt die drei Verse in zwei musikalische Teile, wobei der Einschnitt nach „more“ liegt. Die zwei so entstehenden Teile sind noch einmal untergliedert:

Il bianco e dolce cigno — Cantando more —
et io Piangendo — giung’al fin del viver mio.

Am Ende des jeweils ersten Gliedes bringt Arcadelt im Cantus einen Terzfall, am Ende des jeweils zweiten Gliedes Sekundfall bzw. Tonwiederholung. So entstehen formale Korrespondenzen. Die Kontrastidee des Gedichtes — das klagende Ich gegenüber dem singenden Schwan — kommt eindrucksvoll, aber nicht gestenhaft in dem Abrutschen des Klanges von F zu Es in Takt 6 zum Ausdruck. — Nach der variierten Wiederholung des zweiten Teils bringt Arcadelt in aufgelockerterem Satz die nächsten 3 Verse des Gedichtes (die zweite Kontrast-Idee), ohne sie musikalisch eigenständig aufzugliedern:

Stran' e diversa sorte
Ch'ei more sconsolato
Et io moro beato.

Es handelt sich um drei Settenari. Die formale Korrespondenz zwischen erstem und zweitem Settenario zeigt sich darin, daß Arcadelt beide im gleichen Rhythmus, in straffen Minimen komponiert. Zwischen zweitem und drittem Settenario besteht noch eine engere Bindung, da sie aufeinander gereimt sind. Arcadelt wiederholt hier daher nicht nur den Rhythmus, sondern auch die Melodie, die allerdings weit ausschwingt, da die Mitte der Komposition erreicht ist. Aber auch mit dem 1. Vers des Gedichtes, ebenfalls einem Settenario, wird eine Verknüpfung hergestellt: Arcadelt läßt den Settenario „Stran'e diversa sorte“ melodisch und auch in der Fauxbourdonfolge an ihn anklingen.

Auch in der zweiten Gedichthälfte stellt die Musik vor allem formale Beziehungen her:

Morte che nel morire
M'empie di gioia tutt'e di desire
Se nel morir altro dolor non sento
Di mille mort'il di sarei contento.

Die beiden Verse, in denen das Verbum „morire“ vorkommt, haben die Bewegung eines kleinen Sekundschrilles aufwärts, dem ein Terzfall folgt. Diese fallende Terz wird in dem zweiten Vers sogar wiederholt („-rir altro do-“). Die beiden anderen Verse, die den Kontrast der Freude und Zufriedenheit zum Inhalt haben, schwingen melodisch weiter aus. Das hervorstechende Merkmal der musikalischen Behandlung des Gedichtes durch Arcadelt ist also die scharfe musikalische Gliederung.

Verdelot aber beschränkt sich hierauf nicht. Allerdings legt ihm schon sein Madrigaltext nahe, einen gestenreicheren Ausdruck zu entfalten. Die auch von ihm (mit Wiederholung des 3. Verses) zum ersten Teil des Madrigals zusammengefaßten Verse 1—3 lauten:

I vostr'acuti dardi
Mi fan, ahime! madonna si languire
Ch'io son giunto al morire.

Auch hier kommt — wie bei Arcadelt — Enjambement vor. Im Gegensatz zu Arcadelt, der die Verse auflöst und nach dem Sinn gliedert, verwirklicht Verdelot sowohl Vers- als auch Sinngliederung, indem er in Takt 3 (Trennung von 1. und 2. Vers) zwar eine Minimapause in allen Stimmen einfügt, andererseits aber die Sinnverbindung durch tonale Nichtveränderung unterstreicht. Zu Vers- und Sinngliederung tritt aber — und das ist in unserem Zusammenhang das Wichtigste — ein durch die Empfindung bedingter Ausdruckseinschnitt hinzu, der bei Verdelot sofort gestischen Charakter annimmt. Zu diesem Zweck erweitert er sogar den Text des Gedichtes durch ein eingeschobenes „ahi“. Nach der Exposition des Subjekts — „I vostr'acuti dardi“ — bringt Verdelot zunächst den gleichen klanglichen Überraschungseffekt wie Arcadelt: das Abrutschen vom F zum Es, hier als Ausdruck dafür, daß eigentlich eine andere Wirkung als das „far languire“ von den „acuti dardi“ der geliebten Frau zu erwarten wäre. Gleichzeitig wird mit dem Hochtou b' (Takt 4) der Lauf des Satzes auf der Quart zum Stehen gebracht. Die melodische Linie stagniert weiterhin zunächst auf dem isolierten a', bringt dieses dann mit dem klagenden Sekundfall (ahime!) und biegt den melodischen Lauf eine Terz abwärts in die Ausgangsregion zurück. Entscheidend aber sind die Minimapausen in Takt 5. Sie geben zunächst realistisch das Seufzen wieder. Darüber hinaus aber bewirken sie eine dynamische Spannung. Es wird nicht nur geseufzt, sondern die Energie ballt sich quasi synkopisch und entlädt sich dann (Takt 7/8) in ungehemmtem Schmerz. So ergeben sich mehrere überraschende Bewegungen nacheinander. Das hemmungslose Strömen setzt sich im 3. Vers zunächst fort, wird aber dann in drei Etappen zum Stillstand gebracht. Dabei benutzt Verdelot im Diskant wieder die gleichen Intervalle, die in dem bisher betrachteten Teil (Takt 1—8) ausschlaggebend waren. Das erste Mal ist der 3. Vers von Minimabewegung getragen und umfaßt im Diskant eine Quart (Takt 9—11). Das zweite Mal (Takt 11—14) ist Semibrevisbewegung bestimmend, der Diskant beschränkt sich auf eine Terz. Das letzte Mal bleibt vom Vers nur das „al morire“ übrig (Takt 15—17), die Bewegung verlangsamt sich immer mehr und umschreibt im Diskant nur noch eine kleine Sekunde. Diesen klagenden Sekundschritt fanden wir schon in Takt 5/6, er begegnet immer auf „languire“ und „morire“, und zwar nicht nur in langsamer, sondern auch in Minimabewegung (Takt 11 im Tenor, Takt 14 im Cantus).

Das Beschleunigen und Verlangsamen, Ausholen und Verengen der Bewegung macht die große Gebärde im ersten Teil dieses Madrigals aus. Daß

diese Beschreibung nicht willkürlich ist, sondern dem Gehalt des Madrigals entspricht, sieht man aus dem Fortgang des Textes (Verse 4/5):

Non più veloci son ma ben sì tardi
I passi ch'acquetavan' il mio core.

„Veloci“, „tardi“, „passi“, „acquetavano“ sind Wörter der Bewegung. Die Musik dieser beiden Verse (Takt 18—26) umschreibt, dem Text entsprechend, wieder eine Bewegung vom Schnellen bis zum Stillstand, vom großen Intervall der Quint (Takt 18—21) bis zur Verengung im Einklang (Takt 25/26). Die schmerzliche Folgerung aus der stets neuen Ermattung (Vers 6/7):

Ond'io, lasso! son fore
Da desiati vostri dolci sguardi

bringt musikalisch — als reines Gefühl — zunächst Fauxbourdonklänge (Takt 27—29), in ihrem Ausdruck noch verstärkt durch die klagenden Sprünge des Alts in Takt 28. Die Wiederholung des Verses 6 (Takt 29—32) überträgt die Baß-Stimme von Takt 27—29 in den Diskant, der sich damit in solche Höhen — zum absoluten Hochtou d' des Madrigals — erhebt, daß ihm nur noch der Alt zu folgen vermag (Takt 30/31). Nach dieser in der verzweifelten Exaltation erfolgten Reduzierung auf die Zweistimmigkeit muß der Satz nun sukzessive neu zusammengefügt werden, und so tritt erst an dieser Stelle des Madrigals (Takt 31—36), in Vers 7, Imitation auf. Es ist beachtlich, wie sinnvoll Verdelot einzelne Techniken, wie Fauxbourdon und Imitation, einsetzt.

Den Schluß des Gedichtes (Verse 8—10) behandelt Verdelot ähnlich wie den Anfang:

E pur convien ch'io guardi
Il duol, ah dio! ch'io sento:
Che mai sarò contento.

Zwischen Vers 8 und 9 herrscht Enjambement wie zwischen Vers 1 und 2. Die Komposition beider Verse (Takt 36—41) klingt im Diskant deutlich an die der Verse 1/2 an. Der Verseinschnitt ist genauso durch eine Minimpause, der Sinnzusammenhang durch tonale Nichtveränderung wiedergegeben. Nur bedeutet der „duol“ (Takt 39) nun keine Überraschung mehr, er steht daher klanglich nicht auf dem disparaten Es, sondern auf dem zur Tonart gehörigen B. Ebenso wenig bietet das „ah dio“ (das formal dem „ahime“ des Anfangs entspricht) nun einen Anlaß zum erschreckten Einhalten, sondern leitet resigniert zur Schlußerkennung über, „che mai sarò contento“. Das gleiche Wort „contento“ könnte dazu beigetragen haben, daß die Schlußzeilen Verdelots und Arcadelts auch in melodischer Hinsicht ähn-

lich sind. Nimmt man die Anfänge der Madrigale hinzu, so ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß Arcadelt bei seiner Komposition Verdelots Madrigal im Sinne hatte. Gerade solche Ähnlichkeiten aber machen den Unterschied zwischen beiden Komponisten um so deutlicher: Arcadelts Hauptanliegen ist scharfe formale Gliederung, Verdelot will darüber hinaus den Ausdruck als Geste verwirklichen.

Daß Arcadelt ihm in dieser Hinsicht nachstehen mußte, zeigt sein Madrigal „Deh come trista dei“ (MQ 27, 1941, S. 316—318). Everett Helm (S. 316) bezieht es auf den Tod eines jungen Florentiner Adligen. Wie dem auch sei, Florenz wird angesprochen, und der Ton ist ähnlich pathetisch wie in Verdelots „Trist'Amarilli mia“, wenn auch das zugrunde liegende Gedicht nicht so bedeutend ist. Arcadelts Musik hat viele Züge, die wir an „Trist'Amarilli mia“ kennen lernten, in der Kraft seines Ausdrucks und in der Eindringlichkeit seiner Gestik erreicht es nicht die Höhe Verdelots. Arcadelt scheint es auch hier vor allem auf formale Abrundung anzukommen, wenn er z. B. dem fallenden Hexachord (im Diskant) d"—f' des Anfangs das steigende Hexachord f'—d" des Schlußverses („Rendermi col mio deo“, S. 318) entgegenstellt.

Neben der formalen Klarheit scheint ein gewisser frischer, französischer Zug zu den besten Seiten Arcadeltscher Madrigale zu gehören. Verdelots Radius ist weiter: er begreift sowohl das innig-volkstümliche und traumhaft-poetische ein als auch die spontane, nach außen gewandte Geste, die sich bis zu einem Pathos steigern kann, das Arcadelt fremd bleibt. Urteile dieser Art bleiben natürlich vorläufig, solange nur eine mehr oder weniger zufällige Auswahl aus dem Schaffen all dieser Madrigalisten zugänglich ist.

C. Andere frühe Madrigalisten

Arcadelts Madrigalschaffen wird etwa 8—10 Jahre später eingesetzt haben als dasjenige Verdelots. In einem zeitlich ähnlichen Verhältnis zu Verdelot mag Ubert Naich stehen, der mit guten Gründen als der Sängerknabe auf dem umstrittenen Gemälde des Palazzo Pitti vermutet wird. Sein einziges im Neudruck zugängliches Madrigal ist „Rara beltà divina leggiadria“ (PGfM III, S. 239—242). Bei dem Gedicht handelt es sich um eine Stanze (Ottava rima). Die Komposition hat etwas vom durchdachten Aufbau Verdelots und auch etwas von dessen Gestik. Die Gliederung ist auch hier an den Intervallen der Diskantstimme abzulesen. Der erste Vers

Rara beltà divina leggiadria

steigt vom g' eine Quarte hinauf zum c" und wieder zurück zum g'. Die folgenden Verse

Dolce parlar, amorosi pensieri
Son'ornamento della donna mia

machen von diesem absteigenden Tetrachord Gebrauch (Takt 6—18), wobei nur der ornamentale Anhang Takt 14/15 den Raum vorübergehend bis zum c' nach unten ausweitet. Auch der folgende Vers

Ch'addolcir posson gli animi più fieri

geht von dem Tetrachord c"—g' aus, überhöht es aber, dem „più fieri“ entsprechend, zum d" (Takt 20—25). Der fünfte Vers

E vincer sin nel ciel tutti gli dei

beginnt nun mit dem steigenden Tetrachord, wodurch eine Beziehung zum Anfang der Komposition hergestellt wird. Der Vers, seinem übersteigerten Inhalt entsprechend, beschränkt sich aber nicht auf die Quarte, sondern erweitert sie zum Hexachord (Takt 25—28), ja in der Wiederholung bis zur Septime (Takt 29—33). Der einschränkende, einlenkende Vers 6

Pur che pietosi i vostri sguardi altieri . . .

durchmißt den Septraum in umgekehrter, absteigender Richtung (Takt 36—39). Vers 7 deutet die Möglichkeit einer Hoffnung an, zugleich aber ist es klar, daß es sich nur um eine Hypothese handelt:

Fusser ver me, diva stella io sarei . . .

Musikalisch drückt sich dies im Auf- und Abstieg der Septime aus (Takt 40—46). Der ergänzende und abschließende 8. Vers

Contento ognor negli aspri dolor miei

begreift wiederum die fallende Septime ein (d"—e' in Takt 49/50 und 55/56), während der Gesamteindruck von der abschließenden Quintbegrenzung d"—g' bestimmt wird. Beabsichtigt ist wohl der Anklang an den Beginn des Madrigals: g'—a'—h'—g'.

Das musikalische Zentrum und Ereignis ist der die aufglimmende Hoffnung und zugleich die Resignation enthaltende 7. Vers, zumal er sich mit dem Vokativ „diva stella“ direkt an die Geliebte wendet. Dieser Vers ist musikalisch zunächst durch seine Tonwiederholungen und damit durch das relativ lange Verharren auf den einzelnen Tonstufen hervorgehoben. Melodischer Bezugspunkt ist der Diskant des Septimenaufschwungs der Takte 29—31 und des Septimenfalls der Takte 36—39, in denen jeder Tonstufe vorzugsweise ein Minimawert zugeteilt ist. Dem seien die Takte 40—46 gegenübergestellt:



Zur Geste wird dieser Vers aber nicht in erster Linie durch die Verbreiterung, sondern durch den metrischen, im Satz Note gegen Note vollzogenen Umschlag der Takte 41 ff. zum Vokativ, wo quasi gegen den Takt deklamiert wird. Zudem ist diese Stelle in ihren Klängen von besonderer Durchschlagskraft, da die I., IV. und V. Stufe vorwalten. Naich befindet sich in diesem Madrigal durchaus auf der Verdelotschen Linie.

Als Madrigalist ebenfalls nur wenig jünger als Verdelot ist Adrian Willaert. Einstein will ihn als den Alten des Gemäldes von Hampton Court identifizieren. Auf jeden Fall stand er frühzeitig mit Verdelot in Verbindung, wie seine Intavolierung der Madrigale Verdelots aus dem Jahre 1536 zeigt. Wir haben von Willaert bisher nur die Ruzzante-Villota „Zoia zentil“ herangezogen. Der dort angeschlagene volkstümliche Ton hat Willaert auch in anderen Stücken zu individuellen Lösungen verholfen, deren Wirkung man sich nicht entziehen kann. Eine vom Tanz inspirierte zwingende Rhythmik beherrscht seine bekannte Canzona villanesca „O bene mio“ (Chorwerk 5, S. 12). Der Witz dieses Satzes besteht in seiner stetigen Beschleunigung, d. h. in der Verringerung des Raumes, der (jeweils ohne Wiederholungen oder Teilwiederholungen) für einen Vers in Anspruch genommen wird:

O bene mio fa famm'uno favore = 3 Takte

Che questa sera ti possa parlare = 2 Takte

E s'alcuno ti ci trova = 1½ Takte

Der ironische Charakter des Gedichtes kommt in der singulären Zusammenstellung klassischer Elfsilbler und volkstümlicher Achtsilbler zum Ausdruck. Mit dem Übergang zu den Achtsilblern wird eine latente 3/4-Bewegung maßgebend, die mitten im 4. Vers (E tu grida: chi vend'ova) auf dem Hochton es" (Original: b') synkopisch aufgehalten (chi) und wieder in gerade Bewegung geleitet wird.

Dem folgerichtigen rhythmischen entspricht ein ebenso folgerichtiger melodischer Aufbau. Vers 1 benutzt zwei nebeneinander gestellte Tetrachorde (Tonbezeichnungen nach der transponierten Ausgabe): c"—g' für „O bene

mio fa“, b'—f' für „famm'uno favore“, Vers 2 zwei nebeneinandergestellte Terzen: g'—b' für „Che questa sera“, a'—c" (mit angehängtem Schlußton g') für „ti possa parlare“ und g'—b' (mit angehängtem Schlußton f') für dessen Wiederholung (Takt 9/10). Für diese beiden ersten, elfsilbigen Verse gilt also als Grundtonraum die Terz g'—b', die an einigen Stellen auf verschiedene Weise zur Quint f'—c" erweitert wird. Nicht erweiterte Terzen bestimmen die kurzatmigen Glieder der folgenden Achtsilbler. Vers 3 benutzt den Terzraum b'—g' für „E s'alcuno“ und g'—e' für „ti ci trova“, Vers 4 g'—b' für „E tu grida“ und b'—d" für dessen Wiederholung. Der nun folgende, ebenfalls noch zu Vers 4 gehörende Schrei „chi vend'ova“ ist der Höhepunkt dieser Canzone. Hier erreicht Willaert nicht nur den Hochtton es", sondern hier erweitert er auch die Terz zum Tetrachord es"—b'. Dieses Tetrachord kommt, analog zu dem Vorgehen in Vers 1, dadurch zustande, daß zwei Terzen nebeneinandergestellt werden: es"—c" für „chi vend'“, d"—b' für „ova“. Genauso ist die erste Wiederholung des „chi vend'ova“ in Takt 15 gehalten (Tetrachord c"—g'), während die zweite Wiederholung (Takt 16/17) die Schlußklausel wieder in den Terzraum (b'—g') stellt. Der als Höhepunkt bezeichnete Schrei „chi vend'ova“ ist es auch in rhythmischer Hinsicht: mit dem Hochtton es" fällt die einzige ungemilderte Synkope, die einzige Semibrevis des Stückes (wenn man von der Schlußdehnung in Takt 23 absieht) zusammen (vgl. auch die Analyse des Stückes bei Hertzmann, S. 70/71 und 85).

Wie „Zoia zentil“ hat „O bene mio“ etwas vom Mimus der Volkskomödie, der späteren *Commedia dell'Arte*, wozu der Haltung nach auch Orlando di Lassos bekanntes „Matona mia“ gehört. Der mimische Charakter ist derartigen Canzonen gleichsam von Natur aus eigen. Zur Musik der von uns gemeinten darstellenden Haltung wird man sie aber nicht rechnen dürfen. Denn diese darstellende Haltung basiert nicht auf der Natur gewisser Gattungen, sondern resultiert gerade aus freien, also wenn man so will gegen die Natur gerichteten, menschlichen Impulsen, die sich aus ihrer Umgebung herausheben und sie verändern. Davon kann bei diesen volksmäßigen Gesängen Willaerts aber keine Rede sein, da sie trotz allen Witzes und aller internen Satzkunst zu sehr eine bestimmte Musik im Naturzustand verkörpern.

Das tänzerische Element, womit auch ein gewisser schematischer Zug verbunden ist, wird bisweilen auch in echten Madrigalen Willaerts wirksam, z. B. in dem in Verdelots 2. Buch veröffentlichten vierstimmigen „Amor mi fa morire“ (Einstein III, S. 59—62). Zugrunde liegt ein Madrigal von Bonifazio Dragonetto, also ein Gedicht, das aus Sieben- und Elfsilblern besteht. Während die Elfsilbler von Willaert grundsätzlich in Minimien komponiert sind, die durch verschiedenartig angebrachte Punktierungen und Dehnungen aufgelockert werden, verwendet er für die Siebensilbler, bis auf eine Aus-

nahme, ein rhythmisches Schema, dem etwas tanzartiges anhaftet. Diese Bewegung bestimmt die Siebensilbler des Gedichtes:

Vers 1	Amor mi fa morire	Tenor und Diskant/Alt
2	E pur il vò seguire	Diskant
	Dessen Wiederholung	Tenor
5	Sotto ch'acerba sorte	Tenor
11	Ch'Amor mi fa morire	Tenor
12	E pur il vò seguire	Tenor (2mal)

Lediglich der siebensilbige Vers 10, „Non è miracol questo“, ist in der Minima-bewegung der Elfsilbler gehalten. Auch innerhalb der Elfsilbler findet sich genaue rhythmische Korrespondenz zwischen den sich reimenden Versen 3 und 4

Non è gran duol il mio tenac'e forte
Conoscer ch'io vò dietr'alla mia morte.

Derartig häufige rhythmische Korrespondenzen zeigen Willaerts Hang zu den volkstümlichen Gattungen. Tatsächlich finden wir in diesem Madrigal Rudimente der volkstümlichen Gattung, die wir in Willaerts Villoten kennen gelernt haben. Auch der Satz dieses Madrigals geht zum Teil von einem liedhaften Tenor aus, so gleich sein Anfang „Amor mi fa morire“. Daß sich der Rhythmus dieses Tenors unter anderm in Vers 5 und 11 wiederholt, ist schon festgestellt worden. Bei genauerer Prüfung ergibt sich aber, daß sich an diesen Stellen auch die Melodie des Tenors wiederholt. In Vers 11 ist das weniger verwunderlich, da hier ohnehin eine variierte Reprise des Ganzen einsetzt (so entspricht auch Vers 12 Vers 2). Vers 5, „Sotto ch'acerba sorte“, wirkt jedoch als liedhafter Binnenrefrain, der nicht durch Textwiederholung, sondern eben aus einer liedhaften Konzeption des Musikers heraus entstanden ist. Dieser Refraincharakter der Stelle wird noch verstärkt dadurch, daß bei der Wiederholung von Vers 12 (S. 62, 3. Akkolade, letzter Takt — 4. Akkolade, 3. Takt) der betreffende Rhythmus sich wieder mit der Tonlage des Refrains verbindet.

Gestenartig ist der nach einer Generalpause in allen Stimmen gemeinsam einsetzende Vokativ „Deh voi . . .“ (S. 61), dessen spontane Wirkung aber dadurch abgeschwächt wird, daß sich am Anfang des folgenden Verses (Dite) etwas ähnliches wiederholt (ähnlich gestenartig wirkt die Stelle „Infinite bellezze e poca fede“ in Willaerts Madrigal „Lasso ch'io ardo“, Riemann: Handbuch II, 1, S. 387). So schimmern volkhafte Züge stark durch, während das darstellende Element schwach bleibt (vgl. auch die Analyse von „Amor mi fa morire“ bei Hertzmann, S. 39/40).

Doch Willaert ist nicht nur der meisterhafte Bearbeiter volkstümlicher Gat-

tungen, sondern vor allem ein Hauptvertreter der Motette in dieser Zeit. Die motettische Setzweise tritt besonders in seinen fünfstimmigen Madrigalen zutage, z. B. in „Qual dolcezza giammai“ (V. f. Mw. 8, 1892, S. 449 bis 454). Das Anfangsmotiv, im Tenor, ist seiner Faktur nach ein typischer Motettenkopf, und ebenso motettisch ist seine Verlegung mittels Stimmtausch in den Diskant. Motettisch ist auch das gute und korrekte, nicht darstellende, sondern vortragende Deklamieren. Willaert scheint mit der italienischen Sprache vertrauter gewesen zu sein als Arcadelt, aber auch als Verdelot (vgl. dazu die von Hertzmann, S. 38, zitierten lobenden Sätze Zarlinos). — Stimmtausch — hier im Quintverhältnis — herrscht auch im 3. Vers „Involò i sens'e l'alm'a chi l'udiro“ zwischen Cantus und Altus (S. 449/450), ferner im 4. Vers „Che di quella non sia minor assai“ wieder zwischen Cantus und Tenor (S. 450, 1.—3. Akkolade), hinzu treten noch Imitationen dieses Motives im Tenor (1./2. Akkolade) und Baß (2. Akkolade, hier verkürzt) und eine Umkehrung im Quintus (1./2. Akkolade). Stimmtausch bemerken wir schließlich auch im 6. Vers „Desta nei cor la bella pecorina“ zwischen Tenor und Cantus (S. 450/451). Diese Bemerkungen zum ersten Teil des Madrigals mögen genügen, um Willaerts ganz motettische Setzweise zu demonstrieren. Die gemäßigte, motettische Haltung zeigt sich schon durchweg in den einzelnen Motiven selber, die in tonaler Beziehung auf Ausgleich der Schritte angelegt sind, also schon einem wesentlichen Gesetz des Palestrinasatzes gehorchen. Die Klanglichkeit des Satzes wirkt demgegenüber oft archaisch. Hierauf hat schon Riemann (Handbuch II, 1, S. 382) aufmerksam gemacht. Es wäre zu prüfen, inwieweit Willaert in klanglicher Beziehung wirklich eine Sonderstellung innerhalb der Musik seiner Zeit einnimmt.

Madrigalesk ist die Wiederholung der gleichen Musik bei den durch Reim korrespondierenden Versen:

Chinand'in questa parte il vago viso
S'oblian'ogni piacer del paradiso.

Wiederum motettisch aber sind die außerordentlich häufigen Wiederholungen einzelner Verse (zu nicht identischer Musik), wodurch die Einheit des Ganzen hinter dem Prinzip der Aneinanderreihung einzelner Abschnitte zurücktritt. Auch im Umfang werden Willaerts Madrigale dadurch motettenähnlich. Das gilt z. B. auch für seine fünfstimmige Komposition des Petrarca-Sonetts „Mentre che'l cor da gli amorosi vermi“ (Chorwerk 5, S. 5—11). Das Motettisch-Statistische, zugleich das Deklamatorische, aber nicht Gestenhafte äußert sich besonders im ersten Teil dieser Komposition (S. 5—8) in der fast monotonen Wiederholung bzw. Umkreisung des oberen Grenztons *h'* (im Original *a'*), woran nicht nur die erste, sondern zuweilen auch die

zweite Stimme beteiligt ist. Von diesen beiden Stimmen wird das h' in folgenden der 63 Brevisseinheiten des ersten Teils gebracht: 3, 4, 5 (zweimal), 8, 9 (zweimal), 10, 11 (zweimal), 12 (zweimal), 13, 14, 15 (zweimal), 16 (dreimal), 17 (zweimal), 18, 19, 20 (zweimal), 21 (dreimal), 22 (zweimal), 23, 24 (dreimal), 25, 27 (zweimal), 28 (dreimal), 29, 30 (zweimal), 31 (dreimal), 32, 33 (zweimal), 35, 36, 37, 38 (dreimal), 39, 40, 41 (zweimal), 42 (zweimal), 43, 44, 45 (dreimal), 46, 48 (dreimal), 51, 55, 57 (zweimal), 58 (dreimal), 60, 61, 63.

Dieses Madrigal erschien ebenso wie die bereits erwähnte vierstimmige Komposition des Petrarca-Sonetts „Lasso ch'io ardo, ed altri non mel crede“ (Riemann: Handbuch II, 1, S. 385—387) 1559 in Willaerts Sammlung „Musica Nova“. Diese Sammlung vereinigt bezeichnenderweise Motetten und Madrigale und tut damit schon äußerlich dar, wie nah beide Gattungen zu dieser Zeit einander gerückt sind. Motetten und weltliche italienische Gesänge wurden sonst nur selten von italienischen Druckern vereinigt, so z. B. in den Drucken Vogel 2 1521¹, 1526¹ und 1535¹. Der „Musica Nova“ gehört auch die siebenstimmige Komposition des Petrarca-Sonetts „Liete e pensose accompagnate e sole“ an (Einstein III, S. 63—72). Dieses Sonett ist in seinem ersten Teil dialogisch gehalten, indem im 1. Quartett der Dichter spricht und im 2. Quartett die angeredeten Frauen antworten. Die Terzette bringen eine nicht an bestimmte Sprecher gebundene Betrachtung. Willaert verwendet für diese Anlage seine in San Marco erprobten Cori spezzati, d. h. er gibt das 1. Quartett dem Alt, Quintus, Septimus (beides Tenöre) und Baß (S. 63/64), das 2. Quartett dem Cantus, Sextus (Sopran) und Tenor (Altschlüssel) (S. 65/66), während die Terzette von der Vier- bis zur Siebenstimmigkeit anschwellen (S. 66—72). Der dialoghafte Charakter des ersten Teils bringt es mit sich, daß darstellende Züge begegnen, so z. B. die Anrede des Beginns, deren einzelne Glieder sich sukzessive mit Energie und Bewegung füllen. Ungeachtet dessen beherrscht motettische Faktur auch dieses Madrigal. So weit die wenigen veröffentlichten Beispiele Willaerts ein Bild ermöglichen, hat man den Eindruck, daß seine Madrigale fast unberührt von den eigentlichen Errungenschaften Verdelots bleiben. Willaert scheint nichts Wesentliches zur Ausbildung der darstellenden Qualitäten in der Musik beigetragen zu haben, dafür aber um so mehr zur Abklärung des Satzes einerseits (Motette) und zur stilisierenden Bearbeitung volkstümlicher Gattungen andererseits.

Wie wenig madrigalesk Willaert verfährt, wird deutlich, wenn man ihm einen echten Madrigalsatz gegenüberstellt. Wir tun dies anhand des dichterischen Madrigals „Quanto più m'arde e più s'accende il foco“, das in Willaerts fünfstimmiger Komposition 1540 herauskam (V. f. Mw. 8, S. 455—460). Vierstimmig ist das Madrigal von Costanzo Festa gesetzt und im Terzo

Libro de Madrigali novissimi di Archadelth (Venedig, Scotto) 1539 veröffentlicht worden [Beispiel 23].

Die beiden ersten Verse

Quanto piu m'arde e piu s'accend'il foco,
Donna, per voi, piu mi gradisc'amore

bringt Willaert reihend, indem er den ersten Vers teilt und beide Hälften ähnlich (Schlußklausel) komponiert, während er den zweiten Vers als Einheit zusammenfaßt und diese Zusammenfassung durch Erklimmen des Hochtons c'' unterstreicht. Außer dieser formalen Gliederung hat man den Eindruck eines Kontinuums. Festa gliedert anders. Er faßt den ersten Vers zusammen und teilt den zweiten. Zur Vermeidung des Leierns, das durch die zwei nebengeordneten Prädikate des ersten Verses entstehen könnte, hebt er das zweite „più“ synkopisch und durch die Tonhöhe heraus und zieht dadurch die Spannung innerhalb dieses ersten Verses an, so daß die Entladung in der hohen Region c''—a' folgerichtig erscheint. Doch kaum hat man dies aufgenommen, wird der Hochtön c'' von neuem angesteuert, nun im vollstimmigen Satz Note gegen Note. Festa hebt dadurch den Anruf „Donna per voi“ in eindrucksvoller Geste hervor. Den Schluß des Verses läßt er in entspannter Imitation folgen. Den nächsten Siebensilbler

Nè me doglia'l dolore

setzen beide Komponisten in Korrespondenz zur zweiten Hälfte des zweiten Verses, „piu mi gradisc'amore“, die auch Willaert durch Wiederholung nachträglich zu einem Glied für sich gemacht hat. Während Willaert bei der zusammenfassenden Begründung im vierten Vers

Che dolce me'l morir, la pen'un gioco

weder durch Satztechnik noch in der melodischen Führung etwas Auffallendes bringt, gestaltet Festa das „Che m'e dolce'l morir“ durch zusammengefaßten, kompakten Satz und Aufstieg zum Hochtön e'' zu einer eigenen Geste, während er das leichtere „la pen'un gioco“ rhythmisch durch den Alt auflockert.

Die Verse 5 und 6

Non e ghiaccio il mio ghiaccio
Ne la mia fiamma coce

bringt Willaert korrespondierend, Festa als eigene Glieder. Vers 7

Ne'l dolor duol ne la morte m'ancide

wird von Festa im Gegensatz zu Willaert in seine zwei Glieder getrennt. Jedes erhält durch vorangehende Minimapause ein nachdrückliches Notabene. Beide Glieder erklingen in tiefer Lage mit chromatischem *gis* im Satz Note gegen Note. Festa verwendet „dolor“ und „morte“ hier zu einer Gebärde, obwohl der Inhalt des Textes antithetisch aussagt, daß dieser Schmerz nicht schmerzt und dieser Tod nicht tötet. Doch Affekt des Einzelgliedes und Gebärde sind Festa hier wichtiger als der inhaltliche Zusammenhang. Abgesetzt davon kann Festa dann die heraufschnellenden Verse 8 und 9

Tant'e suav'il laccio
Et si dolce mi noce

bringen, die er ähnlich komponiert. Bei Willaert heben sich diese Verse allenfalls durch die breite Oberstimme aus dem allgemeinen Fluß heraus. In den Versen 10 und 11

Che non ange la vita anzi gl'arride
Onde non preg'amor che me ne sfide

bleibt Willaert unverändert bei seinem kompakten Satz. Festa bringt hier im Gegensatz zum Vorhergehenden lockere Imitationen. Bei Vers 12

Ma che m'aggiacc'e'nfiamm'ancida e stringa

läßt sich die gleiche Beobachtung machen wie bei Vers 7. Obwohl das Erfrieren, Entflammen usw. dem Inhalt des Textes zufolge offensichtlich ungefährlich ist, nimmt Festa es im Gegensatz zu Willaert als Gebärde ernst, setzt es in die synkopische Sextklangbewegung um und benutzt das „Ma“ als pathetische Einleitung. Die beiden letzten Verse fügen dem Vergleich keine neuen Züge hinzu.

Man könnte sich fragen, ob die hier berührten Unterschiede der Willaertschen und der Festaschen Komposition mit dem Unterschied der fünf- und vierstimmigen Gattung erklärt werden müssen. Auch Festa hat fünfstimmige Madrigale geschrieben, z. B. „Donna ne fu ne fia“ (V. f. Mw. 8, S. 487—489). Der Satz ist kompakter, weniger durch kleine Gesten belebt als das herangezogene vierstimmige Madrigal. Trotzdem bleibt der grundsätzliche Unterschied gegenüber Willaert bestehen. Wie bei „Quanto più m'arde“ handelt es sich um ein dichterisches Madrigal, auch das Ausmaß von 14 Versen ist das gleiche. Allein die verschiedenen Umfänge beleuchten Willaerts motettische und Festas madrigaleske Art. Willaerts Satz umfaßt 110, Festas „Donna ne fu“ dagegen nur 60 Brevisseinheiten. Darüber hinaus ist in Festas Stück aber auch die elastische und wechselnde Handhabung verschiedener Satztechniken für das Madrigal bezeichnend. Schon der zupackende Anfang im Satz Note gegen Note

Donna ne fu ne fia
Si bell'e si crudel quant'è la mia

mit der darauf folgenden Auflockerung in Imitation, „Quanto dolce . . .“ gibt einen Begriff davon. Typisch sind auch die Fauxbourdonstellen „Amor tu sol il sai“ (Vers 6, S. 488) und „ahi mia stella nemica“ (2. Teil des 11. Verses, S. 489). Besonders überzeugend komponiert Festa die Wiederaufnahme des Anfangs (Vers 13/14 = Vers 1/2). Hatte er diese Verse zu Beginn in einem Zug, im Satz Note gegen Note durchkomponiert und dadurch die Spannung auf das Folgende gelenkt, so kann er nun am Schluß den Elfsilbler in Imitationen ausschwingen lassen.

Bedeutender, wenn auch den Rahmen des Madrigals fast sprengend, ist Festas fünfstimmiges „Mentre nel dubio petto infuriato“ (Chorwerk 58, S. 13–18). Der zugrundeliegende Text ist in Ottave Rime gefaßt, vielleicht handelt es sich um eine Stanze aus einem Epos. Eine jüdische Mutter ißt in Zorn und Hunger den eigenen Sohn. Diese Szene, die an zahlreiche Parallelstellen der hebräischen Überlieferung anklingt¹³, hat sich während der Belagerung Jerusalems durch Titus abgespielt und wird von Josephus in seiner Geschichte des Jüdischen Krieges (6. Buch, 201–213) geschildert. Die Komposition hat etwas Tragisches und Monumentales an sich, das sich schon mit dem herb deklamierenden dorischen Anfang manifestiert. Auch in diesem Stück fallen die verschiedenen satztechnischen Mittel auf, die Festa einsetzt, so die Reduzierung auf die Zweistimmigkeit bei „L'ira e la fame“ (S. 13) und die martialischen Semiminimen in Takt 15 zu „la pietà combatte“ (trompetenartige Tonwiederholungen im Diskant, dreifacher paukenartiger V-I-Wechsel im Baß). Imitativ, aber in der sukzessiven Klangfüllung und Dreiklangsbrechung nach unten höchst originell ist die Anrede des Sohnes durch die Mutter „figliol mal nato“ (S. 14/15) (siehe hier Seite 290).

Der 4. Vers (S. 15)

Ritorna el sangue ove pigliasti el latte

ist im Ganzen ausgewogen, er beginnt (im Diskant) auf e' und endet auch auf e', in seinem Innern verleiht ihm Festa aber ein Spannungselement durch die Sequenz g'—d', a'—e'. Von großer Ausstrahlungskraft, darstellend im eigentlichen Sinn ist der Imperativ des 6. Verses (S. 16/17)

E rendime le membra ch'io t'ho fatte.

¹³ Vgl. Emil Schürer: Geschichte des jüdischen Volkes im Zeitalter Jesu Christi I, Leipzig 1901, S. 628, Anm. 102 (freundlicher Hinweis von Professor Dr. Dieter Timpe, Würzburg). Die Geschichte ist ein Jahrhundert später Gegenstand des neunten der Dialoghi sacri e morali (Rom 1652) des Loreto Vittori (Musik von anderen Komponisten). Vgl. Carl August Rau: Loreto Vittori, Diss. München 1913, S. 89.

fi - gliol mal na - to

figliol mal na - to figliol mal na - to

-a figliol mal na - to

-a figliol mal na - to

-a figliol mal na - to

Diese Stelle weist schon auf die spätere Monodie voraus, wo zu inhaltlich ähnlichen Wendungen ähnliche Bildungen begegnen, so z. B. in Monteverdis Lamento d'Arianna. Der Festa-Episode stellen wir zum besseren Vergleich eine Wendung aus der Madrigalfassung des Lamento (GA VI, S. 12) gegenüber:

Festa

e rendi - me le membra ch'io t'ho fat - te

e rendi - me le membra ch'io t'ho fat - te

e rendi - me le membra ch'io t'ho fat - te

-to

che

Monteverdi

Cosi ne l'alta se - de Tu mi ri - pon de gl'a - vi

Cosi ne l'alta se - de Tu mi ri - pon de gl'a - vi

Cosi ne l'alta se - de Tu mi ri - pon de gl'a - vi

8 Co - si cosi ne l'alta sede Tu mi ri - pon de gl'a - vi

Cosi ne l'alta se - de Tu mi ri - pon de gl'a - vi

Madrigalesk und nicht monodisch sind bei Festa die Sextklänge. Dennoch befinden wir uns in Monodienähe. Man vergleiche die diskreteren, noch einer früheren Stufe des Madrigals entsprechenden Satzraffungen zu Imperativen bei Verdelot, etwa die Stelle „gitene rat'in ciel“ in „Ultimi miei sospiri“ (De Monte, Anhang, S. 6).

Die beiden Madrigale Festas zeigen, daß darstellende Qualitäten sich durchaus auch mit dem fünfstimmigen Satz verbinden können. Festa scheint hier sogar der Darstellung am nächsten gekommen zu sein, was darauf hindeuten könnte, daß er Verdelots eigentlichen Neuansatz erst relativ spät aufgenommen hat, denn wir dürfen annehmen, daß die Fünfstimmigkeit innerhalb der Madrigalgeschichte eine zweite oder dritte, jedenfalls nicht die erste Stufe repräsentiert.

Die in Einstein III abgedruckten beiden vierstimmigen Madrigale Festas bleiben blasser. Doch auch in ihnen finden wir darstellende Gesten, so das „A che rispondo“ (S. 33) in dem schnippischen Mädchenmadrigal „Dur'è'l partito dove m'astringete“ (S. 33—35). Doch büßt diese Geste etwas von ihrer Individualität dadurch ein, daß Festa zu dem folgenden Vers „Ch'a contentarvi . . .“ (S. 33/34) die gleiche Musik verwendet, was formal durch den Reim nahegelegt wird. Die madrigalistische Wiedergabe des Verses „Andat'adagio et non corret'in fretta“ bringt mehr einen äußerlichen Kontrast (S. 34/35). Die ironische Haltung dieses Madrigals zeigt sich eindeutig in den vier Semiminimen f des Tenors auf „col durar s'a-“ (S. 35). Die Vorliebe für zweistimmige Partien (oft der beiden Oberstimmen), besonders am Anfang der Sätze, die in Festas „Quanto più m'arde“ und „Dur'è'l partito“

zutage tritt, finden wir auch in dem Madrigal „Così suav'e'l foco et dolce il nodo“ (S. 36—38). Hierin (Stimmpaartechnik) mag sich Festas Herkunft von der Motette etwas verraten.

Festas Motettenproduktion reicht ja mindestens in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zurück, wie seine oben erwähnte Trauermotette auf den Tod der französischen Königin Anna erweist. Auch in Drucken tritt er früher mit Motetten hervor (vgl. das Werkverzeichnis in MGG 4, Sp. 93/94) als Verdelot. Darüber hinaus nimmt die geistliche Musik wohl einen viel gewichtigeren Platz in seinem Gesamtwerk ein. Motettische Praktiken blicken auch immer wieder durch seinen Madrigalsatz hindurch. Wie kunstvoll ist z. B. die Stelle „anzi desio che sempre“ aus „Così suav'e'l foco“ (S. 37) gesetzt:

The image shows a musical score for a four-part setting of the phrase "anzi desio che sempre". The score is written on four staves. The top staff is a vocal line (likely Soprano) with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is a vocal line (likely Alto) with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The third staff is a vocal line (likely Tenor) with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The bottom staff is a vocal line (likely Bass) with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are written below the staves. The phrase "anzi desio che sempre" is repeated in different parts across the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals (sharps and flats).

Man vergleiche dagegen Verdelots Stelle „Nel qual le cos'antiche“ aus dem Clizia-Prolog (Editions-Teil Nr. Xa, Takt 4—7). Verdelots Melodiestimme (zuerst im Diskant, dann im Baß) ist mit dem einen Motiv Festas identisch, das dieser zunächst im Baß, dann im Diskant bringt. So weit handelt es sich in beiden Stellen um das gleiche Vorgehen. Aber Festa verwendet auch eine identische Gegenstimme in beiden Fällen, so daß eine Art doppelter Kontrapunkt entsteht. Diese innermusikalische Struktur hindert die Festa-Stelle aber, nach außen gewendete Geste zu werden, wie es die Verdelot-Stelle ist.

Madrigaleske Gesten innerhalb motettischer Gesamtstruktur finden wir in den beiden vierstimmigen Gesängen, die Festa zu den allegorischen Aufzügen anlässlich der Hochzeit des Cosimo de' Medici 1539 beigesteuert hat. Auf die Komödienintermedien gehen wir in Kapitel VIII näher ein. Die Aufzüge fanden im zweiten (hinteren) Hof des Palazzo Medici an der Via Larga statt. Die Gesänge wurden — nach der Beschreibung zu schließen — a

cappella vorgetragen. Festa hat die Musik zu den Auftritten der Städte Florenz und Arezzo geschrieben, beide für Männerstimmen und beide in g-dorisch, was mit der besonderen Atmosphäre dieser ganzen Festlichkeiten zusammenhängen mag. Der Florenz-Gesang (*Musiche fatte nelle Nozze . . .*, Venedig, Gardane, 1539, Cantus, S. X) beginnt in motettischer Engführung [Beispiel 24]. Es begegnen plakathafte, Cantus-firmus-artige Stellen wie das eindrucksvolle „Flora la bella che sicura posa“ (Takt 13—18). Bisweilen finden sich aber auch Ansätze darstellender Haltung, so das synkopische „hoggi“ im Satz Note gegen Note (Takt 22), das monumentale „Rend'al ciel gratie et a te sommo honore“ (Takt 28—35) mit der den Vers teilenden Minimageralpause in Takt 31, dann die drängende, zusammenfassende Schlußbitte

Che di voi Sorge anchor — tal prole ch'ella —
Al ciel col suo valore (Takt 41—48),

deren einzelne Glieder alle „auftaktig“ beginnen, das letzte wieder durch eine Minimageralpause eingeleitet (Takt 45). Dieser Satz ist ausdrucksstark und sprechend. Die individuelle Gebärde muß angesichts des unpersönlichen Gegenstandes zurücktreten.

Deutlicher als in dem Florenzmadrigal tritt in dem Arezzo-Gesang der Charakter dieser Verse Gellis zutage:

Come lieta si mostra
Di così bella sposa Arezzo vostra.

Sie sind Schilderung, Begleitmusik zu einem Bild, und der sprechende Chor (Nymphen) macht sich als darstellend nur bisweilen bemerkbar:

Con le mie nimphe insieme
Cantand' apena di mostrar n'e lice.

Auch dieses Stück spricht eindringlich an, das häufige Voi und Noi ermöglicht öfters nach außen gewandte Gebärden. Die Schlußklausel in der Oberstimme zeigt Festas Herkunft von der Motette Josquin-Moutonscher Art [Beispiel 25].

Daß Festa auch über ganz andere, mehr volkstümliche Töne verfügt, zeigt sein vierstimmiges Madrigal „Quando ritrova la mia pastorella“¹⁴. Wie bei Willaerts Villoten könnte es sich hier gut um die Bearbeitung einer vorgegebenen Melodie handeln, die wir wohl im Tenor zu suchen hätten. Auch hier ist es angebracht, von einer naturhaft-tänzerischen und damit von selber nach außen gewandten Haltung, nicht von Darstellung zu reden, die auf indivi-

¹⁴ Archibald T. Davison and Willi Apel: *Historical Anthology of Music*, Cambridge, Massachusetts, 1950, vol. 1, S. 140/41.

duellen Impulsen beruht. Auf den Einfluß volkstümlicher Gattungen auf Madrigale Festas hat Hertzmann (S. 46/47) hingewiesen.

Einen auf jeden Fall relativ frühen Satz Festas haben wir in seiner dreistimmigen Komposition des Madrigals „Altro non è il mio amor“ von Luigi Cassola vor uns (vgl. die Analyse bei Hertzmann, S. 32). Sie erschien 1533 im Libro Primo de la Serena und ist nicht zu verwechseln mit einer dreistimmigen Komposition Jhan Geros, die unter Festas Namen publiziert wurde (vgl. MGG 4, Sp. 1827). Da von dem Serena-Druck nur Superius und Bassus erhalten sind, habe ich den Tenor aus Festas Primo Libro di Madrigali a tre voci (Venedig, Gardano, Auflage von 1556) ergänzt [Beispiel 26]. Mit Recht betont Einstein die Eigenständigkeit der dreistimmigen Madrigalgattung. Festas Herkunft von der älteren Musik kommt hier vielleicht am deutlichsten zum Vorschein, denn sein dreistimmiger Satz erinnert in Einzelheiten noch an dreistimmige Chansons bzw. italienische Barzelletten etc., z. B. Isaacs. Der altertümliche Baß-Schritt VII—VIII—V vor Erreichen des Schlußklangs begegnet in Takt 5 und 44, der alte Contratenor-Sprung in Takt 5/6. Ein Hinweis auf die relative Frühe des Stücks liegt auch darin, daß die später fast allgemeine Manier, den Schlußvers zu wiederholen und plagal über den Stufen IV—I ausklingen zu lassen, 1533 noch fehlt und erst in den späteren Auflagen — nicht ganz überzeugend — hinzugefügt ist.

Vielleicht bringt der dreistimmige Satz eine gewisse Kontinuität mit sich, jedenfalls bemerken wir in Festas Madrigal keine auffallenden Gesten, die sich aus dem allgemeinen musikalischen Fluß herausheben. Dafür waltet eine sehr durchdachte formale Gliederung. Das neunzeilige Madrigal Cassolas weist einen deutlichen Einschnitt nach dem 4. Vers auf. Die ersten vier Verse haben das Reimschema A—B—B—A:

Altro non è'l mio amor che'l proprio inferno
Perchè l'inferno è sol vedersi privo
Di contemplar in ciel un sol dio vivo
Ne altro duol non vi è nel foco eterno.

Davon berücksichtigt Festa das Paar B ganz eindeutig, indem er die beiden Verse zu der gleichen Musik erklingen läßt, in der Ausgabe von 1533 sogar einfach mit Wiederholungszeichen geschrieben. Die beiden Verse A sind dadurch musikalisch aufeinander bezogen, daß ihr Schluß, der ja die gleichen Reimsilben (-erno) hat, auch die gleiche Schlußklausel (im Superius) erhält: h'—a'—(♯)g'—a'. Darüber hinaus ist der allgemeine melodische Duktus der Verse A der gleiche: vom e' aufsteigend bis zum h' bzw. c'', dann die erwähnte Klausel. Es waltet aber auch eine Beziehung zwischen der Musik des 1. und 2. (bzw. 3.) Verses. Die Verse 1 und 2 haben jeweils einen deutlichen Einschnitt nach der sechsten Silbe („amor“ und „sol“), so daß sich für

diese ersten beiden Verse vier Abschnitte ergeben. Diese Abschnitte komponiert Festa symmetrisch, ja spiegelbildlich. Abschnitt 1 (Takt 1/2) verharrt auf e', Abschnitt 2 (Takt 3—6) bringt den Aufstieg (e'—h'), Abschnitt 3 (Takt 7/8) den Abstieg (c''—e'), Abschnitt 4 (Takt 9/10) verharrt wieder auf e'. Um sein Vorgehen zu vollenden, bringt Festa in den Abschnitten 1 und 4, die auf dem e' verharren, noch eine weitere Spiegelung an. Beide weiten das e' jeweils einmal aus: Abschnitt 1 nach oben (f' in Takt 2), Abschnitt 4 nach unten (d' in Takt 9).

Ein neuer Teil des Madrigals beginnt mit Vers 5, der Vers 1 nach der vorangegangenen Erklärung noch einmal bekräftigt:

Adunque el proprio inferno è l'amor mio.

Bisher hatte sich der Superius fast ausschließlich diatonisch bewegt (Ausnahmen sind die beiden Terzwechseltöne in Takt 4 und 17). Der 5. Vers setzt sich davon durch Bevorzugung der Quartbewegung ab (Takt 20—24). Zunächst folgen sich die Sprünge a'—e' und g'—d', dann wird diese Sequenz durch einen Quartgang von f' nach c' (Takt 22—24) ergänzt. Dieser 5. Vers schließt in allen drei Stimmen gleichzeitig mit einer Brevis, so daß zunächst der Eindruck entsteht, daß Festa hier einen Haupteinschnitt des Gedichtes sieht. Das ist aber nur zum Teil der Fall und insofern mit der Wiederaufnahme des Gedankens, der Paraphrasierung von Vers 1, in Vers 5 begründet. Gleichzeitig stellt Festa aber den Zusammenhang mit der in den Versen 6 und 7 folgenden Begründung

Che tutto privo di veder son io
Quel dolce ben, che sol veder desio

dadurch her, daß er in Vers 6 das Quartmotiv von Vers 5 umkehrt, d. h. nach oben (Takt 25/26 in allen Stimmen), dann in Vers 7 wieder nach unten wendet: a'—g'—a'—e' (Takt 30/31) und erweitert: a'—g'—a'—g'—e'—f'—e' (Takt 32—34). Durch diese Handhabung der Quart werden die Verse 5—7 zu einem Teil des Madrigals zusammengeschlossen. Dieser Zusammenschluß aber erfolgt nicht willkürlich oder nur vom Sinn her: die drei Verse gehören schon im Gedicht durch ihren gleichen Reim (-io) zusammen.

Zwischen den Quarten liegt die bewegteste Stelle des ganzen Madrigals (Takt 27—30). Über fünf Minimawerte hin ist der Superius in Semiminimen gehalten. Das hängt wohl damit zusammen, daß an dieser Stelle des Gedichts das einzige sinnliche Verbum, „veder“, vorkommt (wieder aufgenommen im nächsten Vers), das nicht Hilfsverb oder begrifflich ist (contemplar, desio, provar) bzw. übertragen gebraucht wird („vedersi“ in Vers 2). Dieses Verbum beflügelt den Superius zu seinem weitesten Ausschwingen innerhalb des Madrigals: von c' bis c''.

Die Verse 8 und 9 bringen das letzte Reimpaar des Madrigals:

Hai possanza d'amor quanto sei forte
Che fai provar l'inferno anzi la morte.

Der 8. Vers hat sowohl als unmittelbarer Affektausbruch als auch in formaler Hinsicht als Einleitung des Schlusses ein besonderes Gewicht. Der Affektausdruck kommt durch Berührung des höchsten Tones innerhalb dieses Madrigals (d'') und die Modulation zum G-Klang (beides in Takt 36) zur Geltung, die formale Stellung wird durch die Wiederaufnahme (Takt 35/36) des Anfangsrhythmus (Takt 1/2) unterstrichen. Auf den Anfang weist ebenso der nur an dieser Stelle wieder aufgenommene strenge Satz Note gegen Note, der hier etwas von einer zusammenfassenden Geste hat. — Der letzte Vers besitzt den drehenden, reigenhaften Charakter, den wir z. B. in Verdelots „Quanto sia liet'il giorno“ feststellten und der sich mit erhellendem Text (A scherzar et saltar talvolta teco) auch am Schluß von Verdelots „Fidel e bel cagnuolo“ findet (Bragard II, S. 151—153). Außerdem schließt er das Madrigal durch Verwendung der im Vorangegangenen aufgetauchten Elemente zusammen: der Superius wird in Takt 40—42 von Quartsprung und Quartbewegung beherrscht, ebenso der Bassus in Takt 42—45, kurz wird auch noch einmal der G-Klang berührt (Takt 41). Die fallende Bewegung c"—e' von Takt 7—10 bzw. 11—14 und die Superiusklausel h'—a'—(#)g'—a' von Takt 5/6, 18/19 und 29/30 finden sich im Schluß des Superius (Takt 42—45) zusammengedrängt. — Die ausschwingenden Takte 51—54 sind, wie schon bemerkt, erst später hinzugefügt worden.

Mit seiner glasklaren Gliederung, seinen unauffälligen, aber doch eindringlichen gestischen Wendungen und nicht zuletzt durch seinen poetisch-liedhaften Grundton, der an einzelne der frühen Verdelot-Madrigale erinnert, ragt dieses Stück Festas aus der allgemeinen Madrigalproduktion heraus und repräsentiert eine Stufe ausgewogener Kunst. Ein ebensolches Kleinod, beweglich und konstruktiv zugleich, ist das zuerst 1537 veröffentlichte dreistimmige Madrigal „Madonna io v'amo“ (Burney III, S. 199/200). Die beiden ersten Verse:

Madonna io v'am'e taccio
Ve'l può giurar Amore

beruhen auf dem Quartintervall: a—d' und cis'—f' für den 1., cis'—f' und e'—a' (Alt) für den 2. Vers. Der 1. Vers führt nach d', der 2. sequenzartig nach f'. Beide beruhen auf einer fast kanonischen Imitation. Überraschend wirkt demgegenüber der zupackende Satz Note gegen Note zum 3. Vers:

Che tant'è foco in me quant'in voi ghiaccio.

Nach dem Quartintervall erscheint hier der Quintgang (absteigend). Der 4. Vers:

Ed io non oso dire

leitet unter imitatorischer Wiederauflockerung zur V. Stufe über, die hier wie ein Doppelpunkt wirkt, nach welchem zu erwarten ist, was der Dichter nicht zu sagen wagt:

L'intenso mio martire.

Dieser 5. Vers ist wieder homorhythmisch zusammengerafft. In seinen Intervallen enthält er eine Synthese des Bisherigen: die beiden Oberstimmen bringen Quartaufstieg und -abstieg, die Unterstimme hat neben Quart- auch Quintsprünge. Klanglich walten hier wie bei dem anderen homorhythmisch gefaßten (3.) Vers V-I-Beziehungen, die ebenfalls etwas Zusammenfassendes haben.

Der 5. Vers ist nun musikalische Keimzelle für alles Folgende. An Anfang und Schluß erweitert erscheint seine Musik zum 6. Vers

No'l fo per salvar me ma'l vostro onore

und — mit einer geringfügigen rhythmischen Kürzung — zum 9. Vers:

E mercè vostra viv'in fiamm'acceso.

Dasselbe, nur mit auf V. Stufe offen bleibendem Schluß und imitatorisch aufgelockert, ist dem 8. Vers zugeordnet:

Da voi vien l'alta spem'e'l gran desire.

Der abschließende 10. Vers:

Vorria senza parlar esser intenso

bringt, mit einem eigenartigen Tripeleinschub versehen, den gleichen Gedanken. Unberührt von ihm ist von Vers 5 an demnach nur der 7. Vers:

Io vi porto nel core,

der eine ähnliche Überleitungsfunktion hat wie der 4. Vers, als dessen Variante er sich auch entpuppt.

„Altro non è'l mio amor“ und „Madonna io v'am'e taccio“ zeugen für die lucide Kunstfertigkeit, mit der Festa das dreistimmige Madrigal handhabt. „Altro non è“ ist, wohl nach Festas Vorgang und bisweilen Vorbild, noch öfter komponiert worden. So erscheint Festas Superius auch als Oberstimme der vierstimmigen Komposition des gleichen Textes von Claudin de Sermisy (Vingt et huyt chansons . . ., Attaignant, Paris 1534; München, Bayerische

Staatsbibliothek). Als fünfstimmiges Madrigal ist der Text Cassolas von M. Jan komponiert worden. Das Stück erschien in Verdelots 2. Buch fünfstimmiger Madrigale von 1538 als Nr. 8 [Beispiel 27]. Daß dieser Maistre Jhan, der schon zu der frühesten Madrigalsammlung, dem *Libro Primo de la Serena* von 1530 bzw. 1533, eine Komposition beige-steuert hat, mit Giovanni Nasco zu identifizieren ist (vgl. MGG 6, Sp. 1821—1823), halte ich für unwahrscheinlich angesichts des gleichzeitigen Vorkommens der Namen Gio. Nasco und Maistre Jan in den *Madrigali di Verdelot a sei*, Venedig, Gardano, 1561 (Vogel 2, S. 300) und in der *Musica spirituale Libro primo*, Venedig, Scotto, 1563 (Vogel 2, S. 658). Eher dürfte es sich um Jean Lecocq handeln, der 1541—43 als Hofkapellmeister in Ferrara gesichert ist (vgl. MGG 8, Sp. 448—450).

Das Gewicht unseres fünfstimmigen Satzes ist ganz auf seine kompakte Klanglichkeit gelegt, die schon weitgehend von Quart- und Quintbewegungen des Basses, d. h. von dominantischen und subdominantischen Beziehungen beherrscht wird. Demgegenüber wirken die melodischen Linien und die Rhythmik schwerfällig. Wie bei *Festa* erfolgt eine sich an das Gedicht anlehrende Gliederung mittels der Schritte des Diskants. Der schon bei *Festa* bemerkte Einschnitt nach dem 4. Vers ist von Jan dadurch hervorgehoben, daß er die Verse 1—3 und 5—7 in deutliche Parallele setzt. Vers 1 und 5 sind in der Oberstimme durch die diatonisch absteigende Quart d'—a' gekennzeichnet (Takt 1—8 und 30—35), die Verse 2 und 6 durch den Terzsprung a'—c'' (Takt 9—14 und 35—39), die Verse 3 und 7 durch die Bewegung c''—d'—a' (Takt 14—20 und 40—47). Die Sonderstellung von Vers 4 als Abschluß des ersten Teils wird dadurch unterstrichen, daß er ausdrücklich in zwei Teile zerlegt wird:

Et altro duol non è — nel foco eterno.

Der erste Teil wird mit einer gewissen doppelchörigen Wirkung zuerst von den vier oberen, dann von den vier unteren Stimmen gebracht (Takt 20—26), der zweite erklingt vollstimmig (Takt 26—29). Der Teilabschluß dieses Verses wird dadurch verdeutlicht, daß er melodisch ein Spiegelbild zur Bewegung des 1. Verses abgibt, auf den er reimt: a'—d''.

Eine ähnliche formale Stellung, Übergang zum Schluß, nimmt der 8. Vers ein, wie wir schon bei *Festa* sahen. Dies berücksichtigt Jan dadurch, daß er hier noch einmal eine Versteilung vornimmt:

Hai possanza d'amor — quanto sei forte.

Diesmal bringen zunächst die drei unteren Stimmen den ersten Teil im Fauxbourdonsatz, wodurch zugleich der affekthafte Klagecharakter der Stelle zum Ausdruck kommt (Takt 46—49). Hauptstimme ist hier der Baß, der die

Quart a—e nach unten durchschreitet. Diese Bewegung wird in Takt 49—52 vom Diskant aufgenommen (a'—e'), wozu alle andern Stimmen singen. Der zweite Teil pendelt um den a-Klang (Takt 52—55). Dieser 8. Vers verläßt als einziger in der Oberstimme den sonst durchgängig maßgebenden Quartraum d"—a' und bewegt sich in dem Tetrachord a'—e'. Durch diesen dunkleren Ton wird der affektive Höhepunkt des Madrigals bezeichnet. Der 9. Vers (Takt 56—65) führt wieder in die vorige helle Region (a'—d") zurück. Durch dieses Vorgehen wird sowohl die Tendenz zu formaler Gliederung und zu Entsprechungen als auch die statische Grundhaltung des Stückes charakterisiert, die es in die Nähe der Motette oder genauer gesagt in die Nähe des motettischen Madrigals der venezianischen Willaert-Schule verweist. In diese Richtung deuten auch doppelhörige Wirkungen wie in Takt 20—29 und vielleicht auch die auffällige Akzidentsituation an einigen Stellen (Takt 19/20 und 22/23).

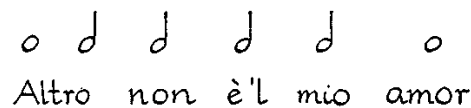
In demselben 2. Buch fünfstimmiger Madrigale Verdelots steht als Nr. 2 seine eigene Komposition des Cassola-Gedichtes [Beispiel 28]. Verdelot nimmt von Anfang an die darstellende Haltung ein. Man sieht gleichsam die sich zweimal öffnende (Gegenbewegung in Takt 1/2 und 2—4) und sich zweimal schließende Gebärde (Kadenzierung in Takt 4—6 und 6/7). Das zweimalige Sich-Öffnen und das erste Schließen ist einer jeweils wechselnden Dreistimmenkombination übertragen, das letzte bekräftigende Schließen wird zur Vierstimmigkeit erweitert.

Dieser Anfang enthält aber nicht nur nebengeordnete Gebärden, Gebärdenpaare, sondern er hat auch einen dynamisch-ausstrahlenden Zug, da die jeweils zweite Gebärde eine Ausweitung, Aufhellung gegenüber der jeweils ersten bringt: das zweite Sich-Öffnen liegt als ganzer Dreistimmenkomplex eine Quint über dem ersten, das zweite Schließen hat einen um eine Quint höheren Zielton als das erste. Es entsteht durch Stimmtausch aus der ersten Schließ-Gebärde: Quintus aus Diskant, Baß aus Tenor, Diskant aus Alt; dazu läuft als vierte Stimme der Alt. Die durch die zweimalige Höherlegung der Gebärde bewirkte Steigerung wird gebündelt durch den klanglichen Ablauf, der die Einheit des ganzen Bogens herstellt: die beiden sich öffnenden Gebärden vollziehen sich in den Klangräumen C und G (stellen also auch zusammen genommen als Paar das Sich-Öffnen dar), die beiden schließenden Gebärden vollziehen sich in den Klangräumen G und C, stellen das Spiegelbild zu den vorhergehenden Klangfolgen dar und schließen auch zusammen genommen als Paar. Ein solcher Bogen hat tonale Züge, sogar Züge der tonalen Periode.

Die Gebärde des Sich-Öffnens (Takt 1/2 und 2—4) läßt eine der großen Eröffnungen der Musikgeschichte ahnen, den Beginn des Monteverdischen Magnificats von 1610. Ohne den durch Verdelot repräsentierten Durchbruch

zur darstellenden Haltung wäre die Musik des frühen 17. Jahrhunderts, wäre die Musik Monteverdis nicht möglich gewesen. Wenn wir aber Monteverdis Magnificat-Eröffnung bis zum Schluß betrachten, so sehen wir an ihrem zweiten, abschließenden Teil „anima mea Dominum“, was der auf die vokale Mehrstimmigkeit beschränkten Darstellung des 16. Jahrhunderts fehlt: die konstruktive Basis, von der sich die Gebärde abheben kann, die instrumentale Komponente. Auf ihrer Grundlage bzw. im Gegensatz zu ihr (wie Monteverdis „anima . . .“) wird auch erst echter Sologesang, d. h. echter musikalischer Ausdruck des Individuums möglich.

Verdelots Sich-Öffnen verdankt seine Prägnanz nicht nur seiner Bewegungsrichtung und seiner klanglichen Dynamik, sondern auch seinem Rhythmus. Verdelot deklamiert nicht anders als Festa und Jan (dieser in doppelten Werten):



Aber der in dieser Deklamation latent wirksame Dreierrhythmus wird nur bei ihm ausdrücklich durch den Wechsel der Dreistimmengruppen. Im Dreierhythmus verlaufen also die beiden Gebärden des Sich-Öffnens. Demgegenüber herrscht in den beiden Gebärden des Schließens die Zweierbewegung. Auch in rhythmischer Hinsicht also ein zugleich konstruktiver und gestisch-bewegungshafter Gegensatz.

Schließlich ist ein Umschlag auch innerhalb des Paares der Schließ-Gebärden wirksam. Die aus der Altstimme (Takt 4/5) gewonnene Diskantführung in Takt 6/7 ist zugleich mit dem Diskant (der ersten Schließ-Gebärde) von Takt 4—6 verklammert, indem ihr d" (Takt 6) als nochmaliges Aufgreifen des d" aus Takt 4 wirkt. Dadurch intensiviert sich der Ausdruck, und nicht zufällig ist diese zweite Schließgebärde dem Wort „inferno“ zugeordnet. Die Intensivierung ist aber vor allem auf die rhythmische Gestaltung zurückzuführen: dieses zweite d" tritt synkopisch ein. Die im Alt der Takte 4/5 rein satztechnisch begründete Synkope erhält also durch den Wechsel in den Diskant ausdruckshafte Funktion und gestische Plastizität. Beides wird noch unterstrichen durch die Achtelauszierung der Schlußklausel in Takt 7.

Dieser Anfang des Madrigals, der textlich nicht mehr als einen Vers und musikalisch nur 7 Takte umfaßt, ist also durchzogen von einer Fülle ausstrahlender, sich als Bewegung darstellender Impulse, die zugleich konstruktiv einem Gesamtplan eingeformt sind. An der Darstellung und an der Struktur sind alle Faktoren des Satzes beteiligt: Melodische Linearität, Klang-

folge und Rhythmus. Man kann eine Integration im Dienste der neuen darstellenden Haltung feststellen.

Der durch die Schlußkadenz des Anfangsteils entstehenden Entspannung wirkt Verdelot entgegen, indem er die Zügel mit Beginn des 2. Verses wieder strafft. Jan hatte das „Perchè“ in drei Stimmen auf schwerer Zeit begonnen (Tenor, Alt und Baß in Takt 8/9). Festa war dem Sprechakzent näher, indem er es mit auftaktiger Minima begonnen hatte (Takt 6/7), doch fiel auf diese Akzentuierung nicht allzu viel Gewicht, da sie in rhythmischer Hinsicht in den allgemeinen Minimalauf eingebettet und melodisch durch die Stimmkreuzung zwischen Tenor und Baß gemildert war. Bei Verdelot aber (Takt 7—9) wirkt sie bewußt, gegenüber dem Anfang des Madrigals tritt hier als Gegenstoß beinahe fanfarenartig die auftaktige Bewegung hervor, zweimal g—c (Tenor und Diskant in Takt 7/8), dann zweimal c—f (Baß und Alt in Takt 8/9), in jeder dieser Stimmen drei Minimen lang auf dem „-chè“ verharrend. Der Quartsprung wirkt bei der sequenzartigen Weiterführung der Stelle in allen Stimmen nach. Im Diskant fällt der Hochtön auf den nächsten Sinnakzent des Verses, „sol“ (Takt 10). Demschließt sich als weiterer Sinnakzent „privo“ auf e“ an (Takt 11), so daß sich der durchgehende Zug „Perchè — sol — privo“ ergibt, sinnlicher und überzeugender als bei Festa und Jan. Man sollte annehmen, daß diese Dynamik nicht durch die Nennung des Objektes, dessen Verlust der Dichter so beklagt (Vers 3), übertroffen werden könnte. Bei Festa ist davon ohnehin keine Rede, da sein 3. Vers musikalisch die Wiederholung des 2. ist. Bei Jan hebt er sich nicht aus dem übrigen heraus. Verdelot aber arbeitet nun nicht mehr an den einzelnen Motiven, sondern strafft den Satz im Ganzen: Note gegen Note führt er uns den aktiven Charakter dieser Kontemplation vor Augen (Takt 12—14). Gleichzeitig bemerken wir wieder die Gebärde des Sich-Öffnens, wodurch ein neuer Hochtön, f“, erreicht wird (Takt 14). Es ist, als ob der hier genannte Himmel sich dem Blick öffnet. Noch einmal darf an eine Stelle Monteverdis erinnert werden, die bei ähnlichem Gehalt (ciel) mit ähnlicher Bewegung die gleiche Geste in der Singstimme vollzieht, an den Schluß des Combattimento di Tancredi e Clorinda. Die zweite Hälfte des 3. Verses, das Objekt „un sol dio vivo“, hat wieder schließenden Charakter. Dem im Prinzip homorhythmischen und im Diskant sich stufenweise bewegendem 3. Vers tritt der imitatorische, ein Dreiklangsmotiv benutzende 4. Vers mehr als formaler Kontrast und Abschluß des ersten Madrigalteils entgegen.

Am Anfang des zweiten Teils, d. h. beim 5. Vers, erweist sich Verdelots organisierendes Kompositionsvermögen. Dieser Vers ist eine etwas umgestellte Wiederholung des 1. Verses. Festa hatte dies ignoriert, vielmehr ein Glied in entschiedenem Gegensatz zu allem Vorangehenden gebaut. Jan berücksichtigte die Korrespondenz, doch erstreckte er sie auf jeweils drei zu-

einander in Beziehung tretende Verse: Vers 1—3 und 5—7, was inhaltlich durchaus zu vertreten ist, da diese Korrespondenz auch im Gedicht vorliegt. Wie im Gedicht entstand in Jans musikalischer Gliederung damit ein quasi liedhafter Zug. Diesen liedhaften Zug vermeidet Verdelot, indem er nur die Beziehung des 5. Verses zum 1. berücksichtigt und darüber hinaus keine liedhaften Korrespondenzflächen schafft. Die Rückbeziehung des 5. Verses wird nicht als naturalistischer Anklang verwirklicht wie von Jan (gleiche melodische Bewegung), sondern in konstruktivem Verhältnis zur Musik des 1. Verses. Der 1. Vers war, wie gezeigt wurde, in einen Teil mit latenter Dreierbewegung und einen zweiten Teil mit gerader Bewegung zerfallen. Die gleiche rhythmische Folge tritt im 5. Vers auf: Takt 23—25 (*Adonque'l pro-pr'infern'e*) tripelartig, Takt 26/27 (*l'amor mio*) in gerader Bewegung. Die melodische Linie (der Oberstimme) von Takt 23 — 25 bringt keinen Anklang an Takt 1/2 bzw. 2—4, sondern deren Umkehrung. Takt 1/2 bzw. 2—4 hatten einen Terzaufstieg (*c'—e'* bzw. *g'—h'*), nun vollziehen die Takte 23—25 einen Terzabstieg: *e"—c"*.

Ich beschränke mich für diesen zweiten Teil des Madrigals darauf, die herausgehobenen Gebärden zu nennen. „*Quel dolce ben*“ bringt das eindrucksvolle aufsteigende Tetrachord, vor allem aber die Bewegung von drei aufeinander folgenden nicht unterteilten Semibreven im Satz Note gegen Note (Takt 33/34), die bis zu dieser Stelle in dem Madrigal nicht vorgekommen war. Dann wird diese Gebärde durch synkopische Verschiebung aufgelockert (Takt 35/36) und zur Kadenz geführt. Diese Kadenz auf G (Takt 40/41) ist vorbereitet durch zweimaligen Aufstieg zum *g'* im Quintus (Takt 37—39), wobei infolge der wohl notwendigen Erhöhung zweimal das Subsemitonium *fis'* berührt wird. In den Takten 39 und 40 folgt dann zweimal die regelrechte Diskantklausel in Alt und Diskant. Zu der zweiten Diskantklausel (Takt 40 im Diskant) erklingt im Alt noch zusätzlich das durch die wohl notwendige Erhöhung zustandekommende, allerdings abwärts führende Subsemitonium. Verdelot bringt demnach an dieser Stelle eine sich stetig häufende Verwendung des Leittons bis zum Schlußklang der Kadenz hin.

Wie bei Festa und Jan bedeutet der Affektausbruch „*Hai possanza d'amor . . .*“ (Vers 8) den Höhepunkt des Madrigals. Festa und Jan hatten an dieser Stelle überraschende Ausweitungen bzw. Abweichungen von ihrem sonst bevorzugten Tonraum vorgenommen. Verdelot tut dies nicht, sondern bringt durch innermusikalische Hervorhebung die Geste zu sinnlicher Darstellung. Wie eine Posaunenfanfare als Sinnbild der Macht (*possanza*) wirkt der Wechsel *I—V—I—V* in Brevisabstand im Baß (Takt 42—45), dazu erklingt trompetenartig das stetig wiederholte *g'* des Alts. Zu diesem Sinnbild der Macht tritt aber nun der schmerzliche Affekt „*Hai*“ hinzu. Er äußert sich in den Vorhalten des Tenors und des Quintus (Takt 42/43). Durch die

Kombination dieser Elemente entsteht in Takt 43 ein Vorhaltsquartsextakkord auf der V. Stufe, der an dieser Stelle des Madrigals seine besondere Bedeutung hat. Der Diskant hatte in Takt 43 pausiert. Mit seinem Wiedereinsatz in Takt 44 tritt etwas Neues hinzu. Seine Brevis e" bringt schneidend das „Hai“ zur Darstellung, doch damit ist ihre Bedeutung nicht erschöpft, da sie nicht nur für sich betrachtet werden darf. Dieses e" muß in Beziehung zu den zwei vorausgehenden Takten gesehen werden. Es verkörpert den strahlenden — hier schneidend strahlenden, stechenden — Einbruch der Tonikaterz nach einem tiefer liegenden Vorspann auf der V. Stufe. Diese Stelle Verdelots ist somit auf neuer Ebene der gleiche Vorgang, den wir anhand des dreistimmigen „Alla bataglia“ (vgl. hier S. 103/104) kennengelernt haben: Fanfare auf der V. Stufe und anschließender Tonikaeinbruch mit der Terz als Oberstimme. Diese Struktur läßt sich, wie wir sahen, in Märschen und marschähnlichen Stücken durch die Jahrhunderte verfolgen. Hier bei Verdelot aber stehen wir einer Transposition dieses Vorgangs in die rein menschliche Sphäre gegenüber. Das e" ist nicht mehr Glanz eines instrumentalen Tutti, sondern schneidender Schmerz des Liebenden. Die Fanfaren sind ins Harmonische transponiert. Die harmonische Ambivalenz des Einzeltons auf der V. Stufe (er ist zugleich als Tonika und als Dominante auffaßbar) ist hier ausdrücklich geworden. Der Akkord der drei Mittelstimmen ist in Takt 42 infolge des darunter liegenden Baß-Grundtons c Tonika, zu Beginn von Takt 43 infolge des Baßwechsels zum g Vorhaltquartsextakkord (also materiell eine Umkehrung der Tonika, funktionell aber dominantisch), der sich dann zur Dominante auflöst, um sich bei Eintritt des Diskants (Takt 44) zur Tonika zurückzuwenden. Diese ausdrückliche harmonische Ambivalenz, sich äußernd als akkordisches Schwanken, stellt hier den Affekt dar, der in dem furchterfüllten „Hai“ liegt.

Der letzte Vers des Madrigals bringt als sinnfälligen Höhepunkt und zugleich formal auf den Schluß hindeutendes Zeichen den Hochtou f" auf „l'infern“ (Takt 58), der vorher nur einmal, zu „ciel“ (Takt 14), erreicht worden war. Danach schließt die Vollkadenz I—IV—V—I das Madrigal ab (Takt 58—60), der nur noch das plagale Nachschwingen folgt (Takt 60—62). Die Kadenz I—IV—V—I tritt hier in ihrer ganzen schlußkräftigen Wirkung in Erscheinung. Am Ende des ersten Teiles des Madrigals (Takt 19—22) war sie noch durch Zwischentöne abgeschwächt worden, da es sich hier nicht um den echten Schluß des Stückes handelte. Vollständig war sie im Verlauf des Madrigals nur bei „Quel dolce ben“ (Takt 33—35), hier aber nicht durch eine kontinuierliche Unterstimme verkörpert, dann in der Kadenz der Takte 40/41 (d. h. beim Einschnitt vor dem herausgehobenen „Hai possanza d'amor“), hier aber in ihrer Würde durch den Semiminimenlauf des Alts beeinträchtigt, schließlich in den Takten 45—47 hervor-

getreten, hier aber gewissermaßen verstümmelt, da der erwartete Schlußton der Diskantklausel in Takt 47 zunächst ausbleibt und erst nach der Minimpause folgt. Unangefochten erscheint die Kadenz I—IV—V—I also nur am Schluß des Madrigals.

„Altro non è'l mio amor“ beleuchtet noch einmal die Bedeutung Verdelots innerhalb der frühen Madrigalistengruppe in Bezug auf die Ausbildung der darstellenden Qualitäten in der Musik. Wenn wir versuchen, die einzelnen Streiflichter dieses Kapitels zu einem Bild zusammenzufügen, so darf Verdelot nicht nur den Primat beanspruchen, was die Konsolidierung der Madrigalgattung und ihre Prägung im darstellenden Sinn betrifft, sondern es ergibt sich darüber hinaus, daß das Neue bei ihm am konsequentesten und umfassendsten zum Durchbruch kommt. Hugo Riemann, der stets etwas richtiges sah, faßte „den leidenschaftlichen Verdelot, . . . den kecken Arcadelt, . . . den gemessen feierlichen Festa . . .“ in einer epigrammatischen Charakteristik zusammen (Handbuch II, 1, S. 384), die mit unseren Ergebnissen korrespondiert. Willaert muß demgegenüber zurücktreten, doch findet Riemann bei ihm „so viel Eigenart, so viel besonderes individuelles Wollen, daß man darüber den Mangel an blühender Phantasie und warmem Blut gern vergißt“. Soweit sich Willaerts weltliche Musik heute übersehen läßt, wird man diesem Urteil zustimmen. Als Madrigalist läßt sich Willaert von einem starken Ausdruckswillen leiten, durchbricht jedoch nicht die strukturellen Schranken der sonst für ihn maßgebenden Musik. Als Realisation bringt sein Madrigal kaum etwas, das nicht auch und bedeutender in seinen Motetten in Erscheinung träte. Meisterhaft, sensibel die Gattung erfassend und ihren charakteristischen Erfordernissen entsprechend ist Willaert in seinen Villoten. Aber hier pflegt er ein provinzielles Sondergebiet, das nicht in den Strom der großen Musik mündet wie das Madrigal.

Der flämische Arcadelt bringt mehr pariserische Leichtigkeit ins Madrigal als der eher schwerblütige Verdelot, doch verführt sie ihn oft zu Flachheit und Manier. Er übernimmt in Florenz das Erbe Verdelots, was die Pflege des Madrigals betrifft. Er verharret aber in dieser Nachfolge, ohne einen wesentlichen eigenen Schritt darüber hinaus zu tun, abgesehen von klanglichen Neuerungen, die der fortgeschrittenen Zeit zu verdanken sind. Dieses Verharren verleiht seinem Madrigal oft den Charakter einer Konzeption aus zweiter Hand. Arcadelt als Madrigalist ist letzten Endes Nachahmer einer Maniera in dem Sinn, wie dies der gleichzeitige Vasari für gewisse Maler der Jahrhundertmitte beschreibt, womit keine Beziehung zwischen den Inhalten der „maniere“ Arcadelts und der Manieristen konstruiert werden soll. Wie fremd Arcadelts Musik dem Vorbild der Manieristen, Michelangelo, war, zeigt dessen abweisende Reaktion auf Arcadelts Komposition seiner Verse (vgl. Einstein, S. 161 f. und 272). — Da mit der Maniera ein gewisser

Eklektizismus der Gesinnung verbunden ist, kann es nicht verwundern, innerhalb von Arcadelts Madrigalproduktion auch dem mehr motettisch geprägten Typ Willaerts zu begegnen.

Willaert scheint mit Verdelot verbunden gewesen zu sein, wie man aus seiner Intavolierung Verdelotscher Madrigale schließen darf. Als gleichaltiger oder älterer Künstler ließ er sich aber in seinem Madrigalschaffen nicht von ihm beeinflussen. Arcadelt folgte Verdelot nicht nur musikalisch, sondern hatte ganz offensichtlich auch teil an jener Sphäre, der das Verdelotsche Madrigal so wesentliches verdankte: an der Sphäre des Florentiner Theaters. Demgegenüber scheint Costanzo Festa einen eigenen Weg gegangen zu sein. Mit dem eigentlichen Theater hatte er, nach allem was wir wissen, nichts zu tun, nur mit allgemein repräsentativer Musik wie bei den Hochzeitsfeierlichkeiten von 1539. Als einziger unter den frühen Madrigalisten ist er gebürtiger Italiener, allerdings aus der piemontesischen, schon halb französisch orientierten Randprovinz. Im Gegensatz zu den jenseits der Alpen geborenen Verdelot und Arcadelt hat Festa wesentliche Jahre seiner Formierung im Norden, in Frankreich verbracht. Eine Schülerschaft bei Mouton erscheint nicht ausgeschlossen. So kommt Festa seiner künstlerischen Deszendenz nach eher vom Norden, seiner allgemeinen Haltung nach nicht primär von Theater oder Literatur und musikalisch mehr von der Kirchenmusik her. Doch findet er von innen her den Weg zum Madrigal, zur Darstellung. Dieser Weg ist ein rein musikalischer, nicht angeregt durch dramatisches Pathos und offensichtlich nicht bewegt von der großen historischen Luft wie der Weg Verdelots. Doch einem parallelen geistigen Gesetz zufolge steht an seinem Ende ebenfalls die in Struktur eingefangene Ausstrahlung der Musik.

Verdelot ist ein anderes künstlerisches Temperament als Festa. Darüber hinaus aber setzt er die ausstrahlende Wirkung der Musik weitaus stärker in körperhaft-räumliche Gebärden um. Erst mit ihm erhält das Madrigal die Durchschlagskraft und zugleich die Beweglichkeit, womit es die ganze Musik des späteren 16. Jahrhunderts durchregt und reif macht für den Einbruch der neuen Musik um 1600, d. h. reif macht für die Teilung des einheitlichen Stroms der Musik in seine beiden Arme des Vokalen und Instrumentalen, Linearen und Klanglichen, Individuellen und Allgemein-Untergründigen und wie immer man die Polarität umschreiben mag, in deren Spannungsfeld dann die gesamte neuere Musik steht.

Das Verdelotsche Madrigal mit seiner Versinnlichung der musikalischen Elemente, seinem Nachaußenkehren der Affekte, dem Ansprechen eines Gegenübers, mit seiner Darstellung des Menschen nicht als einer nur spirituellen oder nur seelischen, sondern lebhaft gegenwärtigen Wirklichkeit repräsentiert einen bedeutenden Schritt in der Geschichte dessen, was man das

musikalische Bewußtsein nennen könnte. Darin ist aber zugleich eine Einschränkung beschlossen. Das Verdelotsche Madrigal repräsentiert mehr, als daß es ist. Es öffnet mehr das Tor zu etwas Neuem, als daß es selbst dieses Neue bringt. Es ist als konkretes Einzelwerk zu wenig faßbar und nicht gewichtig genug, um sich zum höchsten Rang zu erheben. Es ist in dieser Begrenzung der Musik des Trecento vergleichbar. Auch das Trecento bedeutete einen Durchbruch. Es brachte einen Zustrom linearer Kräfte, welche in der Musik verschüttet waren. Aber in der großen Musik wurde dieser Zustrom erst später, im 15. Jahrhundert wirksam. Die Beschränkungen der Trecentomusik waren ähnlich denjenigen, denen das Madrigal des 16. Jahrhunderts unterlag. Vor allem sind hier die gattungsmäßige Begrenzung in einer die Wirklichkeit nicht ganz umfassenden Gesellschaftskunst und die Unterordnung unter praeformierte außermusikalische Schemata zu nennen. Beides gilt auch für das Cinquecento. Die Haltung des neuen dichterischen Madrigals (und dazu gehört auch das Cinquecento-Sonett, überhaupt der ganze Petrarkismus) war zu literarisch, um nicht zu sagen literatenhaft, als daß aus ihr heraus musikalisches Kunstwerk von höchstem Rang möglich werden konnte. Die neuen darstellenden Kräfte der Musik durchbrachen zwar die literatenhafte Enge der zugrunde liegenden Dichtung, kamen aber mehr aus einem menschlichen Gesamtimpuls als aus einer neuen konstruktiven Konzeption der Musik. Diese neue Konzeption trat erst um 1600 mit der neuen Polarität ans Licht. Es war die Tragik des Madrigals, daß ihm eine solche Konzeption versagt blieb. Erst auf Grund dieser Polarität aber wurde Darstellung nicht nur im impulsiven, sondern auch im konstruktiven Sinn musikalisch möglich: Abhebung des Menschlichen (Melodiestimme, Gesang) vom Hinter- oder Untergrund des Nicht-Menschlichen (Baß, Harmonie), sei dies als Zeit, Raum oder beides aufzufassen.

Es ist kein Zufall, daß der entscheidende Durchbruch der neuen Polarität wieder anhand des Theaters zustandekam. Das Beschränkte, zum Schematismus Tendierende des Cinquecentomadrigals hängt eng mit der Gattungsbegrenzung zusammen. Die Grenze mußte sehr bald sichtbar werden, so lange diese spezifisch italienische Musik fast nur anhand von Lyrik sich verwirklichen konnte, ebenso wie die Trecentomusik hier ihre Grenze gefunden hatte. Denn in beiden Fällen handelte es sich nicht um die welthaltigen Verse Dantes, sondern um sekundäre, artifizielle lyrische Schichten, die der Musik zugrundelagen.

Mit den angedeuteten Grenzen hängt auch die Kurzlebigkeit des Verdelotschen Madrigals zusammen, ein Schicksal, das es wiederum mit der Trecentomusik teilt. Wie die Trecentomusik schnell vergessen wurde, so ist von Verdelot nach dem letzten Individualdruck seiner Musik (1566, besorgt durch Clau-

dio Merulo¹⁵) kaum noch die Rede. In der Dichiarazione Giulio Cesare Monteverdis zur Verteidigung der „Seconda Prattica“ seines Bruders Claudio von 1607 wird Verdelot unter den Ahnherren der neuen Musik nicht erwähnt, vielleicht weil es hier mehr um satztechnische Fragen des Zusammenklangs und der Stimmführung geht, wahrscheinlich aber doch, weil Monteverdi ihn nicht mehr oder so gut wie nicht mehr kannte. Als Vorbild aus älterer Zeit wird dagegen immer wieder der in seinem Gesamtwerk gewichtigere Cipriano de Rore genannt. Übermittler des Madrigals Verdelotscher Prägung ins 17. Jahrhundert war der leichtflüssigere Arcadelt, dessen 1. Buch vierstimmiger Madrigale von Monteverdi selber 1627 herausgegeben wurde und Auflagen bis zum Jahr 1654 erlebte.

In der Musikgeschichte Italiens hat es mehrmals Durchbrüche gegeben, die nicht unmittelbar zu starken Verwirklichungen führten. Diese Verwirklichungen traten erst später ein und oft außerhalb Italiens — wie im Fall des kantilenenbestimmten Satzes durch Dunstable und Dufay, im Fall der Generalbaßmotette Viadanascher Prägung durch Schütz, im Fall der Concertomusik durch Bach und im Fall der Opera buffa durch Mozart. Der Durchbruch der darstellenden Musik des frühen Cinquecento wirkte sich ein Dreivierteljahrhundert später in Italien selber aus: in Monodie und Oper. In diesem Zeitraum, etwa von 1525 bis 1650, hat Italien vielleicht seinen wesentlichsten Beitrag zur Geschichte der Musik geleistet. In diesem Zeitraum spiegelt sich in der Musik ein Gesamtmenschliches, wie es uns auch in der italienischen bildenden Kunst entgegentritt. Spätere Höhepunkte italienischer Musik umfassen nicht das Gesamtmenschliche (die wesentlich von Instrument und Spieltechnik bestimmte Konzert- und Kammermusik) oder stehen schon im Schatten größerer und weiterer nordischer Kunst (Alessandro Scarlatti, Vivaldi, auch Rossini) oder sind individuelle Verwirklichungen wie das Werk des späten Verdi.

Die Musik von 1525 bis 1650, zuerst die weltliche, in einer mittleren Periode vor allem die geistliche, dann wieder die weltliche, bringt den Geist Italiens zur Darstellung. Sie ist nicht unmittelbar von den Volkskräften gespeist, sondern spiegelt ein Menschliches, das zuvörderst vom Geist geprägt ist. So konnte es geschehen, daß nicht ein Italiener, sondern ein Franzose, den das Schicksal in dieses Italien trug, Inaugurator der Epoche wurde, welche die darstellenden Kräfte in der Musik zur Entfaltung brachte. Wenn wir der Schilderung Donis Glauben schenken dürfen, blieb Verdelot auch in Florenz Franzose. Er hat sich nicht dem Volkhaft-Italienischen assimiliert wie partiell Willaert (in der Villota), sondern dem Genius Italiens auf einer höheren, auf einer geistigen Ebene gehuldigt. Zeugnis dessen ist seine fünf-

¹⁵ Vgl. Alfred Einstein: Claudio Merulo's Ausgabe der Madrigale des Verdelot, S. I. M. G. 8, 1906/07, S. 220—254.

stimmige Komposition der ersten Strophe von Petrarcas Canzone „Italia mia“ aus dem 2. Buch der fünfstimmigen Madrigale von spätestens 1538¹⁶. Dieser Satz vereinigt in einer beinahe motettischen Großanlage (92 Brevis-einheiten) alle Errungenschaften der neuen, nach außen strahlenden, spontan bewegten Musik Verdelots. Die Gebärde allerdings ist nicht mehr nur körperliche Äußerung, sondern ist im Sprechen, im Ansprechen aufgegangen (stellvertretend für alle Vokative Verdelots steht hier am Anfang das sich einem Gegenüber öffnende und es zugleich umfassende „Italia mia“). Sinnbildlich schließt die Komposition mit der die erste Canzonestrophe abschließenden Bitte an Gott, die das Anliegen dieser Musik auszudrücken scheint:

Ivi fa' che'l tuo vero
Qual io mi sia per la mia lingua s'oda.

Die Wahrheit soll durch die Sprache vernommen werden. Mit der Versprachlichung der Gebärde ist zugleich die Überleitung dieser spontan-impulsiven, nach außen gekehrten Musik in die großen Satz- und Gattungsstrukturen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ermöglicht und begonnen. „Italia mia“ liegt als Modell der gleichnamigen Missa des Bergamasker Domkapellmeisters Gasparo Alberti zugrunde (Italia Sacra Musica I, S. 1—57), die in dessen 1. Messenbuch von 1549, dem ersten Messenindividualdruck eines Italieners, enthalten ist. Der zweite Messenindividualdruck eines Italieners ist Palestrinas 1. Buch von 1554. Es enthält eine Messe über Verdelots Motette „Gabriel archangelus“ (GA X, S. 80—104). Weitere Messen¹⁷ über Kompositionen Verdelots schrieben im 16. Jahrhundert Nicolas Gombert („Sancta Maria“, GA I, S. 30—55), Philipp de Monte („Ultimi miei sospiri“, GA V; über dieses sechsstimmige Madrigal hat auch Lasso ein Magnificat geschrieben), Cristobal Morales („Si bona suscepimus“, MME XI, S. 274 bis 314) und Francisco Guerrero („Dormend'un giorn'a Bai“, in seinem 1. Messenbuch von 1566).

Mit seiner Komposition der Anfangsverse der Petrarca-Canzone „Italia mia“ evoziert Verdelot an der Schwelle der entscheidenden Epoche der italienischen Musik das Stiftungsjahrhundert des italienischen Geistes. Vielleicht liegt ein tieferer Sinn darin, daß an der Schwelle der letzten großen Realisation italienischer Musik Giuseppe Verdi den Schlußvers dieser Canzone in

¹⁶ Veröffentlicht in Italia Sacra Musica I, Kopenhagen 1962, S. 58—63. Auch in Bragard II, S. 161—166.

¹⁷ Daß die sechsstimmige Motette „Ave sanctissima Maria“ (Schering: Beispiele Nr. 97) Verdelot zuzuschreiben sei, wie es in Attaingnants Druck von 1534 geschieht, bezweifelt Rubsamen (Reese, S. 269/270). Die Musik selbst spricht nicht dafür. Doch muß die Frage angesichts der ungeklärten Biographie Verdelots offen bleiben. Vgl. aber Bragard II, S. 53.

der Umarbeitung des „Simon Boccanegra“ (1881) anklingen läßt¹⁸ und damit seinem sich an diese Neufassung anschließenden Spätwerk die ethisch-künstlerische Richtung weist:

E vo gridando: pace!
E vo gridando: amor!

¹⁸ Die Anspielungen auf Petrarca in diesem 1. Finale gehen auf Verdi selber zurück, vgl. *I Copialettere di Giuseppe Verdi pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio* . . ., Milano 1913, S. 559 und Alessandro Luzio: *Carteggi Verdiani II*, Roma 1935, S. 90/91.

VIII. DIE ITALIENISCHE THEATERMUSIK VON 1539 BIS 1589

A. Die Pastorale

Pastorale Elemente durchziehen, wie die vorigen Kapitel erwiesen haben, das italienische Theater von Beginn an. Schon bevor die Pastorale in Stellvertretung der antiken Satire als eine der klassischen dramatischen Gattungen neben Tragödie und Komödie tritt, finden wir im Theater allenthalben Züge des Hirten- und Landlebens¹. Wenn es sich auch zunächst um Episoden handelt wie in dem Hirtinnenauftritt der Santa Margherita oder im Panslied, das die umherirrende Psyche erschreckt, bald schon tritt uns in der italienischen (Castiglione) und lateinischen (Corsi) Ekloge eine pastorale Theatergattung selbständiger Art entgegen, die ihre Parallele in der spanischen Ekloge (Egloga) findet. Häufiger als in den anderen dramatischen Gattungen zeigt sich in den pastoralen Episoden und in den Pastoralen (Eklogen) selber eine Verbindung mit der Musik. Darin waltet kein Zufall der Überlieferung, die klassische Definition der dramatischen Gattungen beinhaltet selbst diese Musiknähe der Pastorale. Quelle der Renaissance für die antiken Theatergenera war der im 15. Jahrhundert wiederentdeckte Architekturtraktat des Vitruv. Der mächtigste Vermittler der bald zum Kanon werdenden Vitruvschen Gedanken wurde Leone Battista Alberti (1404—1472). Im 8. Buch seiner Abhandlung „De re aedificatoria“ unterscheidet Alberti drei dramatische Gattungen: 1) die tragische, in der die Dichter „tyrannorum miserias recitent“, 2) die komische, in der sie „patrum familias curas et sollicitudines explicarent“, und 3) die satirische, in der sie „ruris amoenitates, pastorumque amores cantarent“. Die Szenen für diese drei Gattungen sind: atrium, casa und silva = Palast, Haus und Wald, Natur (Magagnato, S. 39/40).

Jedes einzelne Wort dieser Definitionen will genau genommen werden, aber ebenso ihr Zusammenhang als Ganzes. Erstrangiges Objekt der Pastorale (Satire) ist nicht wie in Tragödie und Komödie der Mensch, sondern

¹ Von den nicht behandelten Stücken ist an erster Stelle Polizianos „Orfeo“ zu nennen, der die meisten späteren Antriebe des italienischen Theaters vorwegnimmt. Sein ganzer erster Teil ist reine Pastorale, und es liegt ein historischer Sinn darin, daß Poliziano selbst das Stück „Favola“ nennt (in der Widmung an Carlo Canale), womit ein gattungsmäßiger Zusammenhang noch mit der „Favola in musica“, mit der frühen Oper aufleuchtet. — In Striggio-Monteverdis „Orfeo“ ist es auch der erste Teil, der ganz Pastorale bleibt.

die Schönheit des Landlebens, die Natur als solche. Erst danach wird das Liebesspiel der Hirten genannt, auch sie aber wirken hier mehr als Naturwesen, als Requisiten der ländlichen Szenerie. Als naturhafte Triebkräfte sind auch die „amores“ zu verstehen, weniger ausschließlich dem Menschen eigen als „miseriae“ und „curae“ der Tragödie und Komödie. Vor allem aber hat der Dichter hier zu singen, nicht zu rezitieren oder zu explizieren. Natur, Eroskraft, Musik — das sind Elemente der Pastorale. Erschienen pastorale Züge in der Frühzeit nur episodisch und wirkten die frühen Eklogen komplementär zu den anderen Gattungen innerhalb einer dramatisch bewegten Gesamtwelt, so trat die Pastorale als hervorragende Eigengattung im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts immer mehr ans Licht, ja sie wurde der eigentliche, der echte dramatische Ausdruck einer Zeit, in der die Komödie sich schematisch wiederholte und die Tragödie klassizistisch verkrustete.

Die Gründe des Scheiterns von Komödie und Tragödie sollen an ihrem Ort angedeutet werden. Für das Aufblühen der Pastorale möge es hier genügen, sich die italienische Situation zu vergegenwärtigen. Schon seit dem Sacco di Roma (1527) begann sich in Italien eine allgemeine Verdüsterung auszubreiten, welche dann die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts überschattete. Aus einer Welt, die für echte politische Betätigung zu eng geworden war (nur für Venedig und Florenz sind hier gewisse Einschränkungen erlaubt), deren Religion die Züge eines Strafgerichts angenommen hatte, deren höfisches Leben bei allem Prunk hohl und falsch und deren bürgerlicher Handel und Wandel angesichts einer neuen Welt- und Wirtschaftslage gedrückt und glanzlos zu werden begannen, aus dieser Gegenwart flüchtete man sich künstlerisch in eine idealische Natur, die — im Stand der Unschuld — eines autoritären moralischen Gesetzes entraten durfte. Statt der papierenen Sittensprüche der Tragödie ließ sich die ermüdete Zeit aus Tassos Pastorale „Aminta“ entgegenrufen: „S’ei piace, ei lice“. Allerdings ließ sich solches Wunschbild nur in eine romantische Ferne zurückprojizieren: „O bella età de l’oro“ beginnt derselbe Schlußchor des ersten „Aminta“-Aktes, und jener Ruf nach dem Goldenen Zeitalter durchzieht als tief empfundene Sehnsucht das Jahrhundert. Wir finden ihn allenthalben, innerhalb der dramatischen Sphäre vor allem in den Intermedien der Komödie, umfassende Verkörperung aber nimmt er im Pastoraldrama an, das wir als Beschwörung jenes uralten Menschheitstraumes begreifen müssen, der noch in den dünnsten, abgeleitetsten und äußerlichsten Hirtenmaskeraden der Zeit nachzittert.

Die Pastorale blühte vor allem in Ferrara, sie ist gleichsam der Schwanengesang der Este-Herrschaft (1598 Einzug des päpstlichen Lehens), die für die Renaissance und insbesondere für deren Theater so viel bedeutet hatte. Tasso und Guarini stehen in einer Ferrareser Tradition der Pastoralgattung, die um die Jahrhundertmitte ihre Wurzeln hat. G. B. Giraldi Cintios noch

Satira genannten „Egle“, die 1545 zweimal mit (verschollener) Musik des Antonio dal Cornetto aufgeführt wurde², war nicht allzu starke Durchschlagskraft beschieden. Erst Agostino de' Beccari (vor 1510—1590) sicherte mit seinem „Sacrificio“³ der dramatischen Pastoralgattung weite Geltung. Ihn nennt noch Guarini, der 1587 selbst in einer Wiederholung des „Sacrificio“ auftrat, den eigentlichen Begründer der Pastorale⁴.

Die in Arkadien spielende Handlung des „Sacrificio“, äußerlich noch dem Intrigenschema der Komödie angepaßt, beinhaltet das lange vergebliche Werben eines Liebeskranken um eine scheue, sich entziehende, der keuschen Diana verpflichtete Person. Man könnte darin das Vorbild des Euripideischen „Hippolytos“ durchschimmern sehn. Aber die Erinnerung an ihn bleibt ganz blaß, weder um den Kampf zweier göttlicher Mächte, noch um ein zur Katastrophe gesteigertes Einzelschicksal, noch um tragische Verblendung, Sühnung einer Hybris geht es hier. Die Pastorale bringt keinen tragischen Vorgang, sondern ist umspielte Sehnsucht. Ausdruck, Repräsentant dieser Sehnsucht ist das vereinsamte Ich, das vergeblich um ein sich entziehendes Du wirbt: Gleichnis der sinkenden Kraft zur Weltbewältigung. Noch deutlicher wird wenig später Daphne, das Entschwinden des Wunschbilds in die geheimnisvolle Natur selber, zum stellvertretenden Mythos für die müden Seelen dieser Zeit.

Auf die Musiknähe eines solchen Weltgefühls wurde bereits hingewiesen. Es erscheint daher folgerichtig, daß Musik hier weder akzidentiell noch als poetischer Gegenpol zu einer realistischen Handlung (wie im Intermedium) fungiert, sondern bereits in diesem ersten vollgültigen Schäferspiel den dramatischen Kern erreicht. In der zentralen 3. Szene des 3. Aktes (S. 287/88) wird dem Gott Pan geopfert (die antiken Lupercalien, wie der zweite, spätere Prolog, S. 234, bemerkt). Diesem Opfer, das dem Stück den Namen gegeben hat (S. 235), wohnt die Nymphe Callinome bei, es reizt sie, den Hirten zum Pansfest zu folgen, und das ist der Moment ihrer dramatischen Umkehr. Von nun an löst sie sich aus dem Gesetz der keuschen Diana und wendet sich dem erotischen Pansbereich zu. Nachdem alles zum guten Ende geführt ist, erklingt eine Canzone, „O Dei silvestri“ (S. 345).

Die Schlußcanzone, vor allem aber die Musik der Opferszene sind uns auf 8 Seiten handschriftlichen Anhangs zu dem Exemplar des Erstdrucks

² Angelo Solerti und Domenico Lanza: *Il Teatro ferrarese nella seconda metà del secolo XVI*, *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 18, Anno 9, 1891, S. 149.

³ *Parnaso Italiano . . . Tomo XVII: Teatro antico . . .*, Venezia, Zatta, 1785, S. 225—345.

⁴ Giosue Carducci: *Su l'Aminta di T. Tasso*, in: *Opere* vol. 15, Bologna 1905, S. 422 und 425.

des Dramas (Ferrara 1555) erhalten, das die Florentiner Biblioteca Nazionale besitzt (Signatur E-6-6-46). Aus der Vorrede dieses Exemplars geht auch hervor, daß das „Sacrificio“ am 11. Februar und am 4. März des Jahres 1554 im Palast des Don Francesco da Este, das erste Mal vor Herzog Ercole II., aufgeführt wurde. Vielleicht handelt es sich um den Palazzo Schifanoia. „Fece la musica M. Alfonso dalla Viuola. Rappresentò il Sacerdote con la lira M. Andrea suo fratello.“ Die Musik der Opferszene und der Schlußcanzone ist fehlerhaft (vgl. Einstein I, S. 301) von Angelo Solerti⁵ publiziert worden. Hiernach haben Arnold Schering⁶ und Nicola Valle⁷ die erste Strophe in teilweise entstellender rhythmischer Interpretation veröffentlicht. Ich bringe angesichts dieser mißlichen Editions-lage sowohl die ganze Opferszene als auch die Schlußcanzone im Editions-Teil (Nr. XII).

In der Opferszene betet der Priester zu Pan, das Volk antwortet in kurzem Anruf. Wie wir erfahren haben, stammt die Musik von dem herzoglichen Kapellmeister Alfonso della Viola, der auch die (verschollene) Musik zu zahlreichen anderen in Ferrara aufgeführten Theaterstücken geschrieben hat. Sein Bruder trat als Priester mit der Lira auf. Zu dem einstimmig überlieferten Priestergesang ist also Lirabegleitung hinzuzudenken. Eine Andeutung solcher Selbstbegleitung des Sängers, zu der man Abb. 13 in MGG 8, Sp. 951/52 vergleichen möge, gebe ich dem Gesang bei (vgl. hierzu Schering: Sologesang, S. 193—196). Irgendwelche Musik für dies beliebte Begleitinstrument der Renaissance, die einen konkreten Anhaltspunkt geben könnte, ist nicht erhalten, ein Zeichen dafür, wie ausschließlich die Lira dem improvisierten Vortrag diene. Es ist aber durchaus möglich, daß einige der frühesten uns bekannten vierstimmigen Streicherbegleitungen zu Sologesängen Reminiscenzen an die Lira-Praxis sind, z. B. die Violenbegleitung am Schluß der großen Arie des Orfeo (3. Akt — „Sol tu nobile Dio“) von Monteverdi (1607) oder die Violenbegleitung des Evangelisten in der Auferstehungshistorie von Heinrich Schütz (1623).

Hugo Leichtentritt (Ambros IV, S. 244/45) ist der Ansicht, daß sich in dem Priestergesang „eine ausgeprägte Monodie findet, ein Rezitativ, das freilich noch stark an die Psalmodie anklingt“. Auch Valle (S. 63) spricht von einem „cantare sillabico alla maniera gregoriana“. Schering (S. 193/194) hebt dagegen als besonders bemerkenswert die Begleitung hervor. Nichts hiervon wird dem Sachverhalt wohl ganz gerecht. Daß es sich nicht um Monodie, Rezitativ, also einen Vorläufer der neuen Musik um 1600 handelt, zeigt allein schon die Tatsache, daß die instrumentale Begleitung der Impro-

⁵ Gli Albori del Melodramma I (Milano 1904), nach S. 12.

⁶ Sologesang, S. 193. — Scherings irreführende Bemerkung „Aus dem geistlichen Spiel ‚Il sacrificio d’Abramo‘ des Feo Belcari“ ist zu korrigieren.

⁷ Origini del Melodramma, Roma 1936, S. 64.

visation überlassen blieb, zumindest nicht das Stadium schriftlicher Fixierung erreichte. Die Monodie beruht aber gerade auf dem polaren Verhältnis der gleichwichtigen vokalen und instrumentalen Komponente. Ein Anklang an Psalmodie, Gregorianik liegt schon angesichts der in Richtung auf ein modernes, tonal geprägtes Dur tendierenden Melodik fern, mehr aber noch steht der Rhythmus einer solchen Beschreibung entgegen. Wir erkennen in ihm das Oden-Modell der Frottolisten wieder, wie es uns in Pesentis „Integer vitae“ oder dem römischen Eklogengesang entgegentrat (vgl. hier S. 166). Infolge der gleichen Silbenzahl läßt sich dieses Modell ohne Schwierigkeit auf den italienischen Endecasillabo übertragen. Ob Beccari bei seinen Versen auch an die sapphische Ode gedacht hat, mag dahingestellt bleiben. Dagegen spräche die Verwendung auch von Siebensilblern (Vers 6—8 der Strophe), dafür der wiederholte Chorrefrain „O Pan Liceo“, der sich als Adonius auffassen läßt. Auf jeden Fall aber folgte Alfonso della Viola weitgehend dem frottolistischen Odenschema. Das ist ganz deutlich bei den Elfsilblern und dem Refrain, aber auch die Siebensilbler benutzen nur eine Verkürzung des Schemas für den Endecasillabo. Die drei Siebensilbler bringen auch die gleichen Tonschritte wie die drei ersten Elfsilbler (Verse 1—3). Alfonso löst übrigens den letzten Elfsilbler auf:

Che stupor grande apporta, / O Pan liceo

und erhält so je einen zusätzlichen Siebensilbler und Adonius.

Der Rezitationscharakter solcher Modelle kommt bei Alfonso della Viola eindeutiger als bei den Frottolisten heraus, da alle Silben eines Verses auf dem gleichen Ton vorgetragen werden, bis auf den Versschluß, der zwei neue Töne und damit auch wohl zumindest einen neuen Akkord der Begleitung bringt. Eine Ausnahme bildet der 5. Elfsilbler, wohl bedingt durch seine formale Sonderstellung als Überleitung zu den Siebensilblern.

Ähnlich gehalten sind auch andere rezitierende Gesänge, die in theatralischen Darbietungen der Zeit ihren Platz hatten. Am 18. Februar 1550 fand in Brüssel anlässlich des Besuches des spanischen Kronprinzen, des späteren Philipp II., eine Amor-Maskerade statt, in der die Darsteller und Sänger zu Amors Tod mit tiefer Stimme singend, als ob sie rezitierten (*cantando en boz baxa, como que rezavan*), Verse (Elfsilbler) von Juan Boscan vortrugen:

El que sin ti bivar ya no queria⁸.

Kompositionen dieser Verse finden sich 1554 bei Miguel de Fuenllana und 1560 bei Juan Vásquez (MME IV, S. 84/85). Fuenllanas Musik (Heartz, S. 62/63) könnte gut den Gesang wiedergeben, der 1550 in Brüssel erklungen ist, wie Heartz ausführt (S. 64). Bei der Musik findet sich in der Quelle

⁸ Daniel Heartz: A Spanish „Masque of Cupido“, MQ 49, 1963, S. 59 ff.

die Bemerkung: „En el primero verso se tañe el canto llano a la letra. En el segundo van tres bozes de contrapunto del author sobre el mismo canto llano . . .“ (Heartz, S. 62). Im ersten Vers (Capitolo) hält sich Fuenllana also genau an die gegebene Melodie. Ihr rhythmischer Habitus entspricht am Anfang dem italienischen Odenschema. Aber auch in dem ganzen Satz Fuenllanas herrscht zumindest melodisch jene Rezitationshaltung vor, die mit möglichst wenig Tonwechsel auszukommen sucht. Heartz (S. 64) macht darauf aufmerksam, daß die Melodie dieses Liedes mit ihren kleinen Tonschritten ein an den Griechen gewonnenes Ideal Vincenzo Galileis antizipiert. Galilei beruft sich auch auf die musikalischen Versmodelle seiner Zeit.

Ähnliches zeigt sich, wie Heartz zu Recht bemerkt, in einem Gesang des Amor aus den Intermedien von Fontainebleau des Jahres 1564. Der Text ist von Ronsard, die Musik von Nicolas de la Grotte (Melodie bei Heartz, S. 65).

Etwas grundsätzlich Neues kann in dem Priestergesang des Alfonso della Viola nicht gefunden werden. Gegenüber dem römischen Eklogengesang von 1509/10 und dem Odenmodell Pesentis ist lediglich eine größere Konsequenz der Faktur, wenn man so will eine stärkere Einseitigkeit festzustellen. Dieses Merkmal gilt für viele Stücke der Theatermusik des späteren 16. Jahrhunderts. Sie führt gewisse Ansätze, die noch aus früherer Zeit stammen, zu einer bestimmteren Ausprägung. Im Vergleich mit dem Eklogengesang bewirkt die konsequente Hervorkehrung des Rezitierens sogar eine Abnahme der darstellenden Qualität.

Die Canzone am Schluß des „Sacrificio“ weicht in textlicher Hinsicht etwas von den Versen Beccaris ab. Seine Schlußcanzone hat 13 Verse, die ersten 7 werden von Carpalio, die letzten 6 von Orenio vorgetragen. Die Schlußcanzone des Florentiner Manuskriptes wird durch einen vierstimmigen Satz gebildet, dessen Text sich auf den Teil des Carpalio beschränkt. Doch auch dieser Teil weist Abweichungen von dem Beccari-Druck auf, in dem es von Vers 4 an heißt:

Date di festa e d'allegrezza segno;
Nè vi fia, ninfe, a sdegno
Cantando in lieto corno
Lodar con noi così felice giorno.

Die Musik bringt dagegen (von Takt 15 an):

Dat'alcun segno d'allegrezza e festa
Ne quella nimphe questa
Danzand'in lieto corno
Si sdegni d'onorar così bel giorno.

Entweder hat Beccari seinen Text hier den Wünschen des Komponisten angepaßt oder ihn erst nachträglich für den Druck überarbeitet. Wahrscheinlich entspricht auch die Angabe solistischen Vortrags nicht der Art, wie die Schlußcanzone wirklich aufgeführt wurde. Alfonsos vierstimmiger Satz läßt sich gut als in allen Stimmen gesungenes Madrigal verstehen. Dennoch bleibt auch die Möglichkeit offen, daß nur die Oberstimme gesungen, die unteren dagegen von Instrumenten ausgeführt wurden, was der Art der Frottola entspräche. Mit der Frottola hat die Schlußcanzone zwar nicht die scheinpolyphonen Mittelstimmen, aber doch die deklamierende, sich auf kleine Schritte und auf einen geringen Ambitus beschränkende Oberstimme gemeinsam. Die Oberstimme bewegt sich bis Takt 14 (Verse 1—3) in dem Raum $f'—b'$, erst das Wort „festa“ des 4. Verses (Takt 17/18 bzw. 20/21) bringt das strahlende c'' . Auf diesem c'' hält sich dann die Tripelepisode (Vers 6), während der abschließende Teil in gerader Bewegung (Takt 27—36) sich wieder auf den Raum $b'—f'$ beschränkt, von einer Unterspielung in Takt 30 abgesehen. In dem Herausstellen des c'' , in der Tripelepisode, auch in dem ausstrahlenden Vokativ „O Dei silvestri“ des Anfangs machen sich die darstellenden Züge des Madrigals der Verdelot-Stufe bemerkbar. Fortschrittlich im Sinn der Vorbereitung eines Neuen, nicht als Erfüllung in sich, ist die Klanglichkeit dieses vorwiegend im Contrapunctus simplex gehaltenen Satzes. Er besteht ausschließlich aus Grundakkorden, was besonders an einer Stelle wie Takt 17 auffällt, wo die Bewegung teilweise in Semiminimen verläuft. Nur zwei Sextakkorde durchbrechen diese Folge von Grundklängen: in Takt 11 und (hier allerdings nur beim Durchgang des Alts) in Takt 30. So macht sich ein verselbständigtes Akkordgefühl bemerkbar, das der Verdelot-Zeit noch fremd war. Auch hier stellen wir also die Ausbildung einer Sonderkraft fest, und auch hier auf Kosten des Ganzen. Mit ihrer Verabsolutierung des Akkordhaften weist die Canzone mehr in die Zukunft als der Priestergesang, dessen angebliche Vorahnung der Monodie sich als Nachklang alten Vortrags enthüllt.

Mit Verdelot und seinem Umkreis hatte die italienische Musik eine Stufe umfassender Darstellung erreicht, wie sie mit den Mitteln des mehrstimmig-kontrapunktischen Vokalsatzes zu bewältigen war. Von dieser Musik des frühen Madrigals, besonders des Theatermadrigals aus durchströmen darstellende Kräfte die gesamte polyphone Musik Italiens, unabhängig von der Gattung. Bevor das Problem der darstellenden Musik auf einer ganz neuen Stufe, der Stufe des Generalbasses und der Monodie, wieder in Angriff genommen werden konnte, verlor die Theatermusik zunächst wieder etwas von ihrem umfassenden Charakter. Sie beschränkte sich auf die intensive Ausbildung teilhafter Aspekte, sie wird damit zur Vorgeschichte der Oper im

engeren Sinn. Die „Sacrificio“-Musik von Alfonso della Viola konzentrierte sich auf das Deklamatorische und Akkordhafte.

Zu den wichtigsten Ferrareser Pastoralen nach Beccaris „Sacrificio“, Torquato Tassos „Aminta“ (1573) und Battista Guarinis „Pastor fido“ (1586, endgültige Gestalt 1602) hat sich keine originale Schauspielmusik erhalten. Die zunehmende Musikalisierung der Gattung zeigt sich aber nicht nur in der Gefühls- und Klangseligkeit der Verse selber, sondern auch — besonders im Fall des „Pastor fido“ — an der unübersehbaren Fülle von Madrigalkompositionen, später auch Monodien auf Ausschnitte dieser Texte. Vom „Pastor fido“ wurden im Ganzen 1640 Verse, das ist etwa ein Fünftel des Gesamttextes, oft mehrfach von insgesamt 125 Komponisten in 550 Madrigalen vertont⁹. Die Pastorale — man fragt sich, ob Guarinis Gedicht jemals in extenso auf der Bühne erschien — verläßt damit den dramatischen Bereich und mündet in die musikalische Lyrik. Bezeichnend für die primär musikalische Konzeption gewisser Szenen ist, was über die Entstehung der intermezzhaften 2. Szene des 3. Aktes, des sogenannten „Gioco della cieca“ in der Druckausgabe von 1602 berichtet wird (Hartmann, S. 419/420): Guarini ließ zuerst die Choreographie dieser Ballettszene nach seinen Vorstellungen entwerfen. Dann wurde sie von dem Ferrareser Musiker Luzzasco Luzzaschi komponiert (nicht erhalten). Zuletzt erst dichtete Guarini seine Verse zu der Musik, wobei es — wie betont wird — nötig war, den Rhythmus der Musik zu beachten und ständig zwischen Fünf-, Sieben-, Acht- und Elfsilblern zu wechseln, je nach den Erfordernissen der Musik.

Von dieser Seite her gesehen ist das Hirtendrama der direkte Vorläufer der frühen Opern, die ja nicht zufällig als „favola pastorale“ oder „favola“ auftraten (so ausdrücklich Rinuccinis „Dafne“, Monteverdis „Orfeo“ usw.). Die Deszendenz bekundet sich vor allem in den zahlreichen Anklängen an die Pastoraldiktion Tassos und Guarinis in den frühen Libretti¹⁰.

B. Die Tragödie

Anhand der Komödie des Machiavelli-Typus hatte sich am deutlichsten die komplementäre Funktion erwiesen, welche die Musik im Drama des Cinquecento besitzt: sie vertritt das Element, das dem Drama als Dichtung fehlt. Im Fall der Komödie, die am konsequentesten als realistische Prosa-komödie erscheint, vertritt die Musik das Poetische schlechthin. Das Poetische, dieses Andere, gehört auch rein stofflich meistens einer anderen Sphäre

⁹ Arnold Hartmann, Jr.: Battista Guarini and *Il Pastor Fido*, MQ 39, 1953, S. 422 und 424.

¹⁰ Anna Amalie Abert: Claudio Monteverdi und das musikalische Drama, Lippstadt 1954, S. 100/101 und passim.

an als die Handlung des betreffenden Stückes. So stehen die die Handlung tragenden und die die Musik tragenden Personen meistens in einem Gegensatz. Z. B. treten den Bürgern der Komödie (ich erinnere hier an Albertis Klassifikation der dramatischen Gattungen) Fabelwesen in der Musik, in den Intermedien gegenüber. Bisweilen drückt sich der Gegensatz auch darin aus, daß der Kollektivität, Pluralität (Bürger) ein Einzelwesen im Intermedium gegenübertritt (wie z. B. im Fall der Komödie „Il Commodo“, die 1539 bei den Florentiner Hochzeitsfeierlichkeiten aufgeführt wurde, vgl. darüber unten). Das Gleiche gilt für die Hirten der Pastorale, die ebenfalls als Kollektiv (das die überindividuelle Natur vertritt) aufzufassen sind. Auch in der Pastorale kann die Musik also sinnvoll als Soloeinlage (Gebet in Beccaris „Sacrificio“, schon der Pansgesang in den „Nozze di Psiche“ und die Canzonetta in der Ekloge „Tirsi“) komplementär fungieren. Im Fall des „Sacrificio“ wird diese komplementäre Struktur besonders deutlich, da sich in der Opferszene Solo (Priester) und Chor gegenübertreten.

Anders ist die Situation in der Tragödie. Da sie die „miserias tyrannorum“ zu rezitieren hat, also die Schicksale der großen Einzelnen, muß die Musik hier notwendigerweise als Kollektivstruktur auftreten, d. h. als Chor. Natürlich geht der Tragödiendor der Renaissance auf den Chor der antiken Tragödie zurück. Seine innere Notwendigkeit als Musik ist aber im oben angedeuteten Sinn zu verstehen. In diesem Sinne wäre es nicht notwendig, etwa auch den handelnden Einzelpersonen der Tragödie Gesangseinlagen zu geben, wozu doch ebenfalls das antike Vorbild hätte anregen können. Tatsächlich sind auch keine musikalischen Soloeinlagen aus den italienischen Tragödien dieser Zeit überliefert. Wir haben es also im Folgenden mit echtem Chorgesang zu tun.

Tragödien hatte es in Italien seit dem Einsetzen des weltlichen Theaters gegen Ende des 15. Jahrhunderts gegeben, zunächst in naiv-epischer Haltung (wie Cammellis „Filostrato e Panfila“), dann vor allem als Lesedrama an den klassischen Mustern ausgerichtet (z. B. die „Sofonisba“ Trissinos). Doch in den blühenden ersten Jahrzehnten des Cinquecento stand sie hinter der Komödie zurück. Nachdem mit dem Sacco di Roma das Lebensgefühl der Hochrenaissance, dem die Komödie Bibbienas und Machiavellis ihre Entstehung verdankte, einen Bruch erfahren hatte, konnte die Komödie nicht schöpferisch weiterentwickelt werden. Sie trat auf der Stelle und füllte immer wieder die vorhandenen Muster neu aus. Zwei Wege öffneten sich der Zeit: der Weg eines resignierenden Hedonismus, wie er in der Pastorale beschritten wurde, und der Weg einer ethischen Purifizierung im Einklang mit den Idealen der Gegenreformation. Damit trat die Tragödie in den Vordergrund. Doch lag in ihrem Anspruch schon der Grund ihres Scheiterns beschlossen. Ethische Ansprache und Wirkung setzt eine aufnahmebereite und ver-

antwortungsvolle Öffentlichkeit voraus. Diese Öffentlichkeit, die von staatlichem und nationalem Selbstbewußtsein getragen sein muß, war in Italien aber, vielleicht mit Ausnahme Venedigs, nicht vorhanden. Dieses Fehlen des adäquaten Gegenüber wirkte auf die Tragödie selber zurück: es konnte hinter der von ihr verkündeten Moral weder ein großes Herz noch ein großer Wille stehen. So blieb für sie als primärer Anhaltspunkt nur wieder das formale Gehäuse übrig, das ihr die Antike überliefert hatte, d. h. sie erstarrte in einem künstlerischen Klassizismus.

Hedonismus und Moralisieren, diese beiden Auswege der Zeit bedingen sich gegenseitig (überzeugende Lösungen gelangen damals nicht der Zeit, sondern den individuellen Titanen — Michelangelo — oder der fast zeitlosen, fast anonymen Kultmusik — Palestrina; wieder von Venedig abgesehen, das in Bezug auf eine gemeinsame, das Öffentliche durchdringende Haltung eine Sonderstellung einnimmt). Innerhalb des Dramas finden wir sie vereint am Hofe von Ferrara. Die Tragödie wird von dem bereits erwähnten Giovanni Battista Giraldi Cintio (1504—74) vertreten. Seit dem Humanisten Pomponius Laetus, der gegen Ende des 15. Jahrhunderts das antike Drama in Rom pflegte, wird mit Cintio zum ersten Mal wieder ein akademischer Literat von Profession für das Theater wichtig. Seine Tätigkeit als Universitätslehrer in Ferrara ist mit den dortigen Theateraufführungen, die nicht selten von den verschiedenen Fakultäten veranstaltet und bezahlt wurden, eng verflochten. Die erste und zugleich erfolg- und folgenreichste seiner neun Tragödien, „Orbecche“ von 1541, stellt seine Tendenz eindeutig heraus: daß die Tragödie „col miserabile, e col terribile purga gli animi da vizj, e gl'induce a buoni costumi“, wie er in seinem *Discorso sul comporre le tragedie e le commedie*¹¹ in deutlicher Anlehnung an Aristoteles, aber auch in unüberhörbarer Beziehung zur Gegenreformation kundtut. In ihrer moralisierenden Absicht wie in der peinlichen Einhaltung aller dramaturgischen Regeln, die sich aus Aristoteles und Seneca abziehen lassen, wirken Cintios Tragödien oft akademisch und konventionell. Das „far far quella sciocchezza per venire al fine del suo amore che fe' fare al suo Calandro il Bibbiena, e hanno dopo lui fatto alcuni altri de' nostri tempi“ findet er im *Discorso* (S. 107) „fuori di quel che conviene“. Die Blutrünstigkeiten seiner eigenen dramatischen Aktionen sind dagegen moralisch legitimiert. Trotzdem bieten Cintios Produkte, sowohl die theatralischen als vor allem auch die Novellen seiner „*Ecatommiti*“ so viel phantastische Dramatik, daß Shakespeare ihnen den Rohstoff zu „*Maß für Maß*“ und „*Othello*“ entnehmen konnte.

Den extremen Charakter des Schauerdramas, mit dem sich Cintio in der

¹¹ *Scritti estetici di Giambattista Giraldi Cintio*, in: *Biblioteca rara*, pubblicata da G. Daelli, vol. LII/LIII, Milano 1864, Parte seconda, S. 12.

„Orbecche“ eingeführt hatte und der über Shakespeares „Titus Andronicus“ bis zu Kleists „Familie Schroffenstein“ einen Typ der Tragödie über Jahrhunderte prägt, nimmt er in der 1548 in Ferrara aufgeführten „Selene“¹², deren Stoff der ersten Novelle der fünften Dekade der „Ecatommiti“ entnommen ist, besonders kraß wieder auf. Machtgier, Ehebruch, Mord, Eifersucht, Verrat sind die intrigenverschlungenen Motive dieser Tragödie, in der zum Schluß Mitleid und Liebe siegen.

Das Auftreten des Chores beschränkt sich auf die Aktschlüsse. In der einzigen Szene, wo der „Coro“ in die Handlung eingreift (5. Akt, 6. Szene), spricht ein Einzelner, wie aus dem Discorso (S. 50/51) hervorgeht: „intendendo però per gli cori quelli che dividono uno atto dall'altro, e non de' cori che si pongono tra gli interlocutori; perchè allora una sola persona del coro ragiona e non tutto insieme“. Während die übrige Tragödie in versi sciolti, d. h. meist reimlosen Endecasillabi, gehalten ist, bringen die Chöre einen freien Wechsel von Elf- und Siebensilblern („versi intieri“ und „versi rotti“, wie er sie im Discorso, S. 49, nennt). Sie sind teilweise gereimt, denn „possono aver luogo le rime in qualche parte della tragedia tra le persone che ragionano e ne' cori, principalissimamente, mescolando insieme per più soavità i rotti con gli intieri“ (Discorso, S. 50), und: „convengono anco nelle tragedie le rime nelle parti morali e nelle affettuose . . .“ (S. 58). Diese Chöre machen also, im Gegensatz zu den meisten bisher besprochenen Beispielen italienischer Theatermusik, nicht von gesangsmäßigen Versgattungen Gebrauch, sondern bleiben innerhalb der literarischen Diktion (hierin folgt Cintio dem Vorbild Trissinos). Sie heben sich daher nur durch ihre Kollektivstruktur und ihren Inhalt (Betrachtung, durch die laut Discorso, S. 51, der Dichter selbst spricht), nicht aber grundsätzlich durch ihre Sprache von dem übrigen Stück ab. Sie haben mit den früher betrachteten Gesängen die formale Funktion der Akttrennung gemein. Sie bringen aber keine poesiehaltige Verdichtung, sondern sind der Haltung des Sprechstückes angepaßt, sie akzentuieren lediglich dessen lehrhafte Seite, ohne zum Ganzen ein neues Element beizutragen.

Der pathetisch-sentenziösen Haltung sucht sich auch die Musik in ihrem Charakter anzupassen. Ursprünglich scheint sich Cintio damit begnügt zu haben, den Chor seiner Tragödien als Kollektiv auf die Bühne zu bringen, seine Verse aber von einem Einzelnen rezitieren zu lassen („ . . ho lasciato che, ancora che tutto il coro si vedesse in iscena, uno solo recitava senza canto i versi . . .“, Discorso, S. 52). Dies scheint eine Notlösung gewesen zu sein. Spätestens 1547, frühestens 1545 (vgl. MGG 11, Sp. 897) kam Cipriano de Rore als Kapellmeister nach Ferrara, der offenbar die Komposition dieser

¹² Selene Tragedia di M. Gio. Battista Giraldi Cinthio . . ., Venedig, Cagnacini, 1583.

Tragödienchöre übernahm, die seinem Temperament entsprachen und auf die er seiner künstlerischen Herkunft nach vorbereitet erschien. Rore war Schüler Willaerts, dessen schweren und dichten motettischen Satz er weiterentwickelte. Unter Willaert sang in der venezianischen Markuskapelle auch der junge Andrea Gabrieli, der andere Komponist von Rang, der im Zusammenhang mit der Tragödie begegnet. In Satz und Charakter hat die Tragödienmusik also venezianische Wurzeln, wodurch sie geistig und regional deutlich von der Florentiner Komödien-Intermedien-Musik geschieden ist.

Offenbar tauchte erst während Cintios Arbeit an der „Selene“ der Gedanke auf, Rore die Komposition der Chöre zu übertragen, von denen dann zwei noch im gleichen Jahr 1548 in den Madrigali de la Fama (Venedig, Scotto) erschienen. Cintios erster Chor, zwischen 1. und 2. Akt, „L'inconstanzia che seco han le mortali“, umfaßt in der Druckausgabe (S. 40—42) 58 Verse. Der von Rore komponierte Chor¹³ stimmt damit nur in den ersten 4 Versen überein und weist im weiteren Verlauf nur andeutungsweise Parallelen auf. Im Ganzen umfaßt er lediglich 12 Verse. Cintios Druck scheint seine ursprüngliche rein literarische Konzeption wiederzugeben, für das tatsächliche Erklängen in Rores Komposition dürfte Cintio den Text gestrafft und modifiziert haben. Der andere erhaltene Gesang, der Schlußchor „La giustizia immortale“, scheint dagegen von vornherein für die Musik konzipiert worden zu sein. Hier begegnen keine Divergenzen zwischen der Textfassung Cintios (S. 149) und Rores (The Madrigals, S. 41—44).

Rores musikalische Haltung ist motettisch, Stimmpaartechnik und Imitation beherrschen die Sätze. Die Deklamation läßt den Vers kaum hervortreten, sondern behandelt den Text abschnittsweise wie Prosa. Die einzelnen Abschnitte sind musikalisch nach alten Ordnungsprinzipien durchstrukturiert. Z. B. steht das Tetrachordmotiv „L'inconstanzia“ in Diskant und Tenor konstruktiv dem Hexachordmotiv „che seco han le mortali cose“ gegenüber. Was diese Madrigale aber von dem motettenartigen Satz älterer Art, etwa Willaerts, unterscheidet, ist ein gewisses düsteres Pathos, das sich sowohl in der herben Klangfolge als auch in der expressiven Führung der Einzelstimmen äußert. Klangrückungen von fast körperlicher Wirkung und starker Ausstrahlungskraft sind nach dem luftigen „Che chi è liet'e felice“ auf g das „Misero anche divenga“ auf a (S. 60/61) und nach „invecchia“ auf G das „Prova“ auf F (S. 44, Takt 37/38). Die zweite Stelle ist auch durch eine jener sprechenden Generalpausen ausgezeichnet, die so charakteristisch für Rore sind (vgl. auch S. 62, Takt 24). Sprechend nicht im Sinne einer beson-

¹³ The Madrigals of Cipriano de Rore for 3 and 4 voices Edited by Gertrude Parker Smith, Smith College Music Archives Nr. VI, Northampton, Mass., 1943, S. 60—63.

ders sprechnahen Deklamation, aber im Sinne inhaltnaher Ausdeutung ist jeder kleine Abschnitt. So lassen sich z. B. an den Versen

E pel contrario ch'in operar male
Gioisce e'n quell'invecthia
Prova che tolerando gl'apparecchia
Dio nel bel gioir tormento tale (S. 43/44)

folgende kleine plastische Abschnitte unterscheiden: E pel contrario, und andererseits, im Gegenteil (vorher war vom friedlichen Leben die Rede, das dem Guten letzten Endes beschieden ist) = Motiv mit Umkehrung, Vorstellung des Gegensatzes; ch'in operar male Gioisce = zuerst ein ausdrucksmäßig neutrales Motiv, das sich zunächst imitatorisch in den drei Unterstimmen entfaltet, dann die Oberstimme mit einbezieht, bei „Gioisce“ graduelles Abstreifen der unteren Stimmen, Beschränkung auf die beiden hellen Oberstimmen, gleichsam juchzender Motivbeginn in allen Stimmen, Auszierung in kleinen Notenwerten; e'in quell'invecthia = Verlangsamung der Bewegung bis zur völligen Erstarrung, enge Tonschritte, lebloser Satz Note gegen Note, tiefe Lage; Prova che tolerando gl'apparecchia Dio = aus dem Satz Note gegen Note heraus große Aufwärtsentwicklung, Sammeln der Energie auf „Prova“, am Ende expressiver Aufschwung zu „Dio“; nel bel gioir = flüchtige Imitation; tormento tale = breiter Satz Note gegen Note. Die Intensität solcher Inhaltsdeutung verleiht den Roreschen Madrigalen eine seltene Ausdruckskraft.

Wir können damit eine Komposition desselben Textes „La giustizia“ vergleichen, die der Florentiner, aber in Rom als Peterskapellmeister wirkende Giovanni Animuccia († 1571) 1565 in seinem *Primo libro de Madrigali a tre voci* (Rom, Dorico) veröffentlicht hat [Beispiel 29]. Dieses Madrigal bringt, worauf Bernhard Meier^{13a} hingewiesen hat, in einzelnen Wendungen Entlehnungen aus dem Madrigal Rores. Mit einer Aufführung der Tragödie *Cintios* hat es wohl nichts zu tun. Abgesehen von der Bearbeitung der Roreschen Vorlage mag der Text der gegenreformatorischen Haltung Animuccias, der ja auch seine Filippinischen Lauden entsprangen, nahe gelegen haben. Ungeachtet der Verschiedenheit der Gattung und Bestimmung zeigt Animuccias Satz das gleiche Bestreben, die kleinen Textabschnitte vom Inhalt her durch die Musik zu gliedern. Nur fehlt Animuccia völlig das düstertragische Pathos, das dem Roreschen Madrigal zu seiner Ausdruckskraft und Ausstrahlung verhilft. Die bei Rore näher betrachtete Stelle beginnt Ani-

^{13a} Bernhard Meier: Melodiezitate in der Musik des 16. Jahrhunderts, *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* XX, 1964/65, S. 7 und 12, Anm. 28.

muccia durch das gleiche Motiv mit seiner Umkehrung zu „E pel contrario“ (Takt 24 ff.). Die Stelle „ch'in operar male Gioisce“ (Takt 26/27) läßt auch bei ihm die tiefe Stimme pausieren und erhebt sich (Takt 28 in der zweiten Stimme) zum Hochtönen d". Das „e'in quell'invecchia“ (Takt 28/29) verlangsamt auch hier in den beiden unteren Stimmen die Bewegung, die schnelle Auszierung der oberen ist nur Ornament. Der sprechenden Pause, dem klanglich einschneidenden Beginn und der expressiven Aufwärtsentwicklung zu „Prova che tolerando gl'apparecchia Dio“ Rores vermag Animuccia allerdings nichts Entsprechendes an die Seite zu stellen. Erst für das Paradoxon „nel bel gioir tormento tale“ hält er wieder die gleichen Kontrastmittel (Takt 32—38) bereit wie Rore. Trotz Zitaten oder Entlehnungen und teilweise ähnlichen technischen Prozeduren zeigt sich hier der Unterschied zwischen einer eher motettischen (Animuccia) und der darstellenden Haltung des dramatisch geprägten Madrigals.

Meier macht auch auf die Deszendenz des fünfstimmigen „L'Inconstantia che seco hanno“ aus dem Primo Libro de Madrigali a cinque Voci des Urbinate Giulio Ferro (Venedig, Amadino, 1594) aufmerksam [Beispiel 30]. Die Abhängigkeit von der Roreschen Komposition zeigt sich schon in derselben, von Cintiös Druckausgabe abweichenden Textfassung. Darüber hinaus läßt sich nicht nur diese und jene Wendung, sondern das ganze Satzgerüst Rores bei Ferro wiederfinden. So wird z. B. am Anfang aus Rores Diskant und Alt bei Ferro Baß und Alt, aus Rores Tenor und Baß bei Ferro Diskant (Canto) und Tenor. Die Umformung ist kunstvoll, doch geht es nicht ohne satztechnische Härten wie etwa in Takt 7 ab. Die um ein halbes Jahrhundert spätere Stufe zeigt sich z. B. in der Chromatik der Takte 32/33. Das charakteristische Pathos der Roreschen Klangrückungen wie bei „Misero“ fehlt bei Ferro (Takt 10), es finden sich aber die sprechenden Generalpausen (Takt 13, 19, 25, 28, 34 und 37). Mit der Tragödie hat auch dieser Satz Ferros kaum etwas zu schaffen. Der Ausgangspunkt ist wie für das Madrigal Animuccias die Roresche Vorlage.

Die Tragödienmadrigale Cipriano de Rores lassen einen starken Stilwillen erkennen, das Pathetisch-Düstere wird bewußt einseitig herausgestellt, und in diesem Sinne könnte man von einem gewissen Manierismus sprechen. Innerhalb der Theatermusik scheint die Manier derartiger Madrigale geradezu zu einer Gattung geworden zu sein. Gleiche Haltung und Technik begegnen 1607 in den beiden betrachtenden Chören von Monteverdis „Orfeo“ (am Schluß des 3. und 4. Aktes), d. h. in den eigentlichen Tragödienchören dieser Oper, die nicht wie die anderen Chöre in die Handlung einbezogen sind.

Es ist unwahrscheinlich, daß Rores Beitrag zur Tragödienmusik sich auf die beiden Chöre der „Selene“ beschränkt hat. Vermutlich hat er auch deren andere Chöre komponiert, vermutlich aber auch weitere Stücke mit Musik

versehen. So sieht Alfred Einstein in Rores zuerst 1557 veröffentlichtem fünfstimmigen Madrigal „O morte, eterno fin di tutt'i mali“¹⁴ einen Tragödienschlußchor (daselbst, S. 93) und vermutet in Cintio den Autor der Verse. Obwohl die Haltung der Musik dem nicht widerspricht, möchte ich doch zumindest Cintios Autorschaft ausschließen, da es sich bei dem Text dieses Madrigals um Ottave rime handelt, wie Einstein selbst feststellt. Wir sahen aber, daß Cintios Tragödienchöre anders gebaut sind.

Es darf bei solchen und ähnlichen Fällen nicht vergessen werden, daß das offenbar durch Rore inaugurierte tragische Pathos auch auf andere, dem Gehalt nach ähnliche Texte von den Komponisten der Zeit übertragen worden ist. Selbst wenn es sich dabei um ursprünglich dramatische Texte handelt, kann man im Fall ihrer mehrstimmigen Komposition, zumal in wesentlich später als die betreffenden Dramen zu datierenden Musikveröffentlichungen, nicht ohne weiteres Bestimmung für das Theater annehmen. Dies um so weniger, wenn der zugrunde liegende Text einer Einzelperson, nicht dem Chor des Dramas angehört. Dies ist der Fall des Madrigals „Dicesi che la morte“ aus dem zuerst 1563 veröffentlichten *Terzo Libro delli Madrigali a cinque voci* von Orlando di Lasso (GA 4, S. 22—26). Laut Adolf Sandberger (Aufsätze, S. 52) ist der Text „dem *Dramma pastorale Ceccaria* (um 1525) des Antonio Marsi, genannt Antonio Epicuro oder auch Epicuro Napolitano“ entnommen. Den Terminus „Pastorale“ übernimmt auch Einstein I (S. 100). In Anmerkung 5 schreibt Sandberger, daß das Stück ursprünglich als *Tragicomedia* bezeichnet worden sei. Aus der kritischen Ausgabe der „*Cecaria*“ von Alfredo Parente¹⁵ geht hervor, daß das Stück in den ersten 5 Auflagen (1525—1530) „*Dialogo di tre ciechi*“ heißt. Erst in den späteren Auflagen (1530—1594) setzt sich die Bezeichnung „*tragicommedia*“ durch. Angemessener ist aber *Dialogo*. Es handelt sich um eine halballegorisch-rhetorische Farse, die auf jeden Fall nichts mit Pastoralichtung oder „*Egloga*“ zu tun hat, wie Benedetto Croce¹⁶ das Stück nennt. Wie schon Sandberger feststellt, wird der Text vom *Terzo* gesprochen (1. Akt, Ausgabe, S. 33). Lassos Text hält sich im wesentlichen an den in der kritischen Ausgabe veröffentlichten Wortlaut. Neben kleineren Wortänderungen begegnet aber auch die Umwandlung des Siebensilblers „*Nascer di mia nemica*“ in den Elfsilbler „*Nascer da gli occhi della mia nemica*“ bei Lasso (S. 23/24). Lassos Satz hat mehr von dem großen, die Einheit bewirkenden Fluß der reifen Vokalpolyphonie der zweiten Jahrhunderthälfte, bewahrt aber von dem Roreschen Pathos

¹⁴ *The Golden Age of the Madrigal, Twelve Italian Madrigals . . .* edited . . . by Alfred Einstein, New York 1942, S. 13—20.

¹⁵ *Marc'Antonio Epicuro: I Drammi e le Poesie italiane e latine . . . a cura di Alfredo Parente*, Bari 1942 (*Scrittori d'Italia* N. 190), S. 223/224.

¹⁶ *I Teatri di Napoli*, Bari 1947, S. 18. Dort auch eine Inhaltsangabe des Stückes.

die lineare Expressivität, etwa in den Oktavsprüngen des ersten und zweiten Verses oder bei „Che facci l'alma trista“ (S. 25).

Als Beispiel dafür, wie Rores Art des Tragödiengesanges auch für die Theatermusik außerhalb Italiens tonangebend wurde, mag der Chor „In fata dum concesserit“ von Johannes Vrancken († 1609) aus einem Lütticher Spiel über das Leben des Heiligen Trudo von Christiaen Fastraets dienen. Das Stück ist in zwei Lütticher Handschriften (aus der alten Abtei von Saint-Trond) mit einem anderen Trudo-Spiel desselben Autors gekoppelt. In beiden Handschriften folgen auf die flämische Originalfassung der beiden Spiele aus dem Jahre 1562 lateinische Übersetzungen von Pierre Cruels aus dem Jahre 1565. Das zweite Spiel bringt in der lateinischen Fassung (in beiden Manuskripten) zum Tod des Heiligen den erwähnten Chor der Engel¹⁷. Von den zwei Strophen in jambischen Dimetern, die im Text des Stückes erscheinen, ist Vranckens Komposition nur die erste unterlegt. In Analogie zu dem flämischen Text ist anzunehmen, daß die zweite Strophe gesprochen wurde. Zu der ganzen Szene findet sich im flämischen Text folgende Anweisung (S. 201, Anm. 1): „Hier schuyft men den troen (Himmel) en die Inghelen, singhende, houden syn (des Heiligen) ziele tusghen hun handen, dats te wetene een clyn kindeken, ghemaect oft levende, heel bloet en naect. Ende als sy wat ghesonghen hebben, dan sludt men de troen toe.“ Es ist anzunehmen, daß die Spiele von der Chambre de Rhétorique „De Ockeleye“ von Saint-Trond aufgeführt wurden (Bragard, S. 202).

Der vierstimmige Satz steht nicht nur in gleicher Tonart (dorisch) und Mensur wie „La giustizia immortale“, sondern zielt auch mit seinem ersten Soggetto auf den gleichen pathetischen Quartsprung f'—b' wie das Roresche Madrigal. Die Haltung bleibt auch im weiteren Verlauf ähnlich, der Satz als solcher ist einfacher gehalten. Die expressiven weiten Tonschritte, die wir von Lasso aufgenommen fanden, sind auch für Vranckens Chor charakteristisch, so der Oktavsprung zum d'' in Takt 24 (Diskant; vgl. Rores „gl'apparecchia Dio“) oder der Aufstieg Quinte + Quarte = Oktave in Takt 33—45 bzw. 47 (in allen Stimmen), ähnlich Takt 96/97 (Diskant). Was fehlt, ist die Vielfalt und die Wucht der Roreschen Gesten, insbesondere seine Klangrückungen, Pausen und sein eindringlicher Satz Note gegen Note. Vrancken macht sich in der Struktur von der motettischen Konvention nicht frei.

Die bedeutendste Realisation des Tragödienchores im 16. Jahrhundert erfolgte nicht in der Nachfolge Cipriano de Rores. Vor allem aber erfolgte sie im Rahmen eines anderen Theaters als der Cintioschen Schauerdramen.

¹⁷ Roger Bragard: Une Composition Musicale de 1565 provenant de l'Abbaye de Saint-Trond, Bulletin de l'Institut Archéologique Liégeois, Tome LIV, 1930, S. 184—204, Übertragung der Musik und eine Seite Faksimile zwischen S. 192 und 193.

Für Cintio wie überhaupt für die Ferrareser Tragödie war neben dem Aristotelischen Kanon das Vorbild Senecas maßgebend gewesen. In dem einzigen Staat Italiens, der auf Grund seines politischen Ethos sich an die Tragödie wagen durfte, im venezianischen Staat, war man kühner, man griff auf die Ursprünge zurück, auf die griechische Tragödie. In dem Maß, wie die griechische Tragödie (schon rein sprachlich) den Italienern ferner stand als ihre lateinische Nachahmung, wuchs die Notwendigkeit, ganz neue Wege zu versuchen. Die Anknüpfung an die griechische Tragödie hatte einen frühen Vertreter in dem schon erwähnten Giangiorgio Trissino (1478—1550) gehabt, der aus dem venezianischen Vicenza stammte. Seine „Sofonisba“ hatte er 1515 Leo X. gewidmet. Auf die Bühne gelangte sie in Italien — eine französische Aufführung war 1556 in Blois vorangegangen (vgl. Schrader, *Représentation*, S. 19, Anm. 21) — jedoch erst 1562 in der von Trissinos Schüler Palladio zum Theaterraum gestalteten „Basilica“ (d. h. im oberen Saal des Palazzo della Ragione) von Vicenza. Ein Fresko von 1595 im Atrium des Teatro Olimpico von Vicenza zeigt wohl auf Grund einer direkten Überlieferung ein Szenenbild dieser Aufführung (Magagnato, Abb. 32; vgl. auch die zeitgenössische Beschreibung der Theaterkonstruktion in der „Basilica“ bei Magagnato, S. 56/57).

In Vicenza ging man aber noch einen Schritt weiter, sowohl was den Theaterraum als auch was das Drama selber betrifft. Das Problem des Theaterbaus hatte parallel zur Wiedererweckung des sich an klassischen Vorbildern ausrichtenden Dramas die Architekten der Renaissance seit Beginn des 16. Jahrhunderts bewegt. Es ist hier nicht der Ort, auf die mannigfachen Versuche einzugehen. Der Hinweis möge genügen, daß Theaterbau als bleibendes Kunstwerk erst im Zusammenhang mit der griechischen Tragödie im Venezianischen, in Vicenza möglich wurde, durch Andrea Palladio. Geistig und künstlerisch handelt es sich bei dem Ereignis des „Oedipus“ in Palladios Teatro Olimpico im Jahre 1585 um Klassizismus nicht mehr als Experiment oder Anregung, sondern als verpflichtende Lösung.

Es ist bezeichnend, daß sich hier nicht mehr ein vorhandenes oder doch geahntes oder gewolltes Theater einen Raum sucht und schafft wie am Anfang des Jahrhunderts, sondern daß das architektonische Monument am Anfang steht. Anfang 1580 oder wenig früher erhielt Palladio den Auftrag zum Theaterbau von der Vicentiner Accademia Olimpica, der er selbst seit ihrer Gründung (1555) als Mitglied angehörte. Er konnte das Werk nicht zuendeführen, nach seinem Tod (August 1580) übernahm sein Schüler Vincenzo Scamozzi die Weiterführung des Projektes. Erst relativ spät wurde nach vielen Beratungen endgültig bestimmt, womit man das Theater eröffnen könne. Die Wahl fiel auf den „König Oedipus“ des Sophokles. Die italienische Übertragung wurde dem Venezianer Orsatto Giustiniani (1538 bis

1603) anvertraut (über ihn vgl. Schrade: *Représentation*, S. 34 ff.). Die Rekonstruktion des römischen Theaters auf Grund von Ausgrabungen (z. B. des Theater von Orange, des römischen Marcellus-Theaters, des Veroneser römischen Theaters, des Vicentiner Teatro Berga usw.) sowie in Interpretation der betreffenden Ausführungen Vitruvs (vgl. Magagnato, S. 52/53) fand ihre Erfüllung im Teatro Olimpico des Palladio. Vor allem ging es hier nicht mehr um vorübergehende Lösungen innerhalb von in ihrer Funktion nicht theatralisch fixierten Räumen, sondern um ein Theater als bleibendes architektonisches Werk. Die Nähe zum antiken Vorbild wird besonders dadurch unterstrichen, daß es sich wohl um das einzige echte Amphitheater der Neuzeit handelt, schon Scamozzis Theater in Sabbioneta und Aleottis Teatro Farnese in Parma (Grundrisse bei Magagnato, Abb. 43 und 44) haben den unbezähmbaren Drang zur Guckkastenbühne. Damit hängt die primäre Rolle zusammen, die das Proszenium (*frons scenae*) und nicht — wie vorher und nachher — die Perspektive im Teatro Olimpico spielt (Magagnato, S. 66). Dem entsprach die Wahl des „Oedipus“ zur Eröffnung des Olimpico (schon Scamozzi konnte diese Wahl in der Perspektive der sieben Straßen von Theben berücksichtigen). Es standen durchaus auch andere Stücke zur Wahl (vgl. Schrade: *Représentation*, S. 46), aber man entschied sich für Sophokles. Hierbei mag mitgewirkt haben, daß eine italienische Version des „Oedipus“ von Giovanni Andrea dell’Anguillara bereits 1560 auf der Holzbühne Palladios in der Vicentiner „Basilica“ aufgeführt worden war (vgl. Schrade: *Représentation*, S. 32).

Über die Eröffnung des Teatro Olimpico am 3. März 1585 mit der Aufführung der Giustinianischen Oedipus-Übersetzung, die am 5. März wiederholt wurde, existieren verschiedene zeitgenössische Berichte¹⁸. Ein noch heute im Atrium des Teatro Olimpico befindliches Fresko hält ein Szenenbild der Oedipus-Aufführung fest (Magagnato, Abb. 34 und Schrade: *Représentation*, nach S. 64) und gibt einen Begriff von der feierlichen und zugleich etwas affektierten Art, in der die Schauspieler agiert haben müssen. Zum ersten Mal scheint hier eine Inszenierung bis ins letzte durchrationalisiert worden zu sein: „... prima si sentì un soavissimo odore di profumi, per dar ad intendere che nella città di Tebe rappresentata si spargevano odori, secondo l’istoria antica, per ammollire lo sdegno degli Dei“ (Schrade: *Représentation*, S. 49). Aber die Durchrationalisierung betraf nicht nur solche Naturalismen, sondern ebenso den Darstellungsstil: der Chor und alle größeren Gruppen (die Gefolge der königlichen Personen) bewegten sich in regelmäßigen Figuren, überhaupt war jeder Schritt genau festgelegt, wie der Insze-

¹⁸ Vgl. Leo Schrade: L’ „Edipo Tiranno“ d’Andrea Gabrieli et la Renaissance de la Tragédie grecque, in: *Musique et Poésie*, S. 275 ff.; ders.: *Représentation*, S. 47 ff.

nator Angelo Ingegneri berichtet: „E ciascun personaggio sapeva per quale ordine di quadri egli avea a caminare così nel venire, come nel ritorno, e a quante pietre gli era di bisogno di fermarsi e parimente quando cresceva il numero in scena delle persone“ (Schrade: *Représentation*, S. 55). Die Übersetzung sowie die Musik Andrea Gabrielis ist von Leo Schrade herausgegeben worden (*Représentation*, S. 83—156 und S. 157—246). Ein denkmalhaftes eigenes Stück in den denkmalhaften Raum Palladios zu stellen, überstieg die Kräfte der Olimpiker, ja es hätte die Kräfte Italiens überhaupt überstiegen. Die Wahl des Sophokleischen „Oedipus“ war eine radikale und ehrliche Lösung. Die Übersetzung Giustinianis, obschon oft frei und in die italienischen Tragödienmaße Elf- und Siebensilbler eingezwängt, ist nicht ungeschickt oder unangemessen. Doch fehlt ihr jegliche Durchglühung, jeglicher von Ergriffenheit und von Berührung mit dem Großen hervorgerufener Klang oder Akzent. Sie ist die klassizistische Leistung eines humanistisch Gebildeten.

Klassizistisch, aber in einem schöpferischen Sinn, ist auch die Musik Andrea Gabrielis zu vier Chören (Parodos und Stasima 1, 2 und 4), die im Jahr 1588 in Venedig veröffentlicht wurde. Daß es sich hierbei um intendierte a-cappella-Musik handelt, geht nicht nur aus den Beschreibungen der Aufführung hervor, sondern auch aus Ingegneris Forderung: „Coro Tragico poi, il quale . . . non patisce altro intermedio, nè forse ricerca seco musica di altra sorte, che delle voci sue proprie“ (Schrade: *Représentation*, S. 59, Anm. 43). „Musica di altra sorte“ war in Vicenza die übliche Einleitungsfanfane von Bläsern und Schlagzeug (Schrade: *Représentation*, S. 49, Anm. 15) sowie die „musica da lontano concertata di voci e d'istrumenti diversi“, welche die oben erwähnten Düfte musikalisch untermalte (Schrade: *Représentation*, S. 49, Anm. 16). Diese nicht erhaltene Musik stammte nicht von Gabrieli, sondern von Marc'Antonio Pordenone (Schrade: *Représentation*, S. 50). Die a-cappella-Ausführung dürfen wir rückwirkend auch für die Tragödienchöre Ciprianos de Rore annehmen, was ja auch durch deren Satz nahegelegt wird.

Wie bereits angedeutet, hat Gabrieli den letzten, abschließenden Chor der Tragödie (Exodus) nicht komponiert. Ingegneri gibt dafür die Erklärung: die Schlußworte „ordinariamente si sogliano dire dal solo capo del coro alla distesa, con voce tuttavia un poco alta, e rimbombante“ (Schrade: *Représentation*, S. 60). Die Nichtkomposition des dritten Stasimon bleibt wohl trotz Schrades Erklärungsversuch (S. 68/69) unverständlich. Die großflächige Art des Markusorganisten († 1586) hatte sich unter anderem schon bei der Komposition der Festmusiken zur Siegesfeier von Lepanto (1571) und zum Besuch des französischen Königs Heinrich III. in Venedig (1574) bewährt; das zweite Ereignis führte ihn auch schon an die Seite Palladios,

der die Triumphbögen errichtet hatte (vgl. Magagnato, Abb. 33). Die Komposition der Oedipus-Chöre war aber eine Aufgabe besonderer Art insofern, als sie offensichtlich einem ganz bestimmten Stilwillen entspringt. Man hat den Eindruck, daß ein großer Musiker sich freiwillig Fesseln angelegt hat, um eine bestimmte Vorstellung von der Art griechischer Chöre zu verwirklichen. Diese Fessel zeigt sich vor allem im Verzicht auf jegliche kontrapunktische Satzkunst. In der Negation entspricht diese Musik also den Tendenzen der Florentiner Camerata. Daß sie in der Negation, in der Beschränkung verharret, darin liegt ihre Tragik. Wie sie es tut, darin liegt ihre Größe.

Die zwei hervorstechenden Merkmale dieser Musik — ihre bewußte Einfachheit und ihre architektonisch durchdachte Anlage — entsprechen weitgehend dem Charakter des Palladioschen Raumes, für den sie komponiert wurde. Insofern kann man von Klassizismus sprechen, wenn auch der konkrete antike Bezugspunkt — wie er für die Architektur der Renaissance besteht — für die Musik notwendigerweise wegfällt. Gabrieli klammert sich auch nicht an die damals beliebten Spekulationen über das griechische Ton-system, sondern geht einzig und allein von der ihm geläufigen mehrstimmigen Musik seiner Tage aus, die er dann allerdings zu vernatürlichen und zu monumentalisieren versucht. Zwischen Musik und Antike steht er ähnlich wie 200 Jahre später Gluck. Nur daß es Gluck mehr auf das Menschliche im Sinne des Winckelmannschen Klassizismus ankam, während Gabrieli mehr das architektonische Ebenmaß hervorhebt.

Ebenmäßig, symmetrisch waren schon die 15 Chorsänger auf der Bühne angeordnet: „Il Coro era formato di 15 persone, sette per parte, ed il Capo loro nel mezzo; il qual Coro con piacevole parlare, ed armonia adempì l'ufficio suo, in maniera che s'intendevano schiettamente le parole quasi tutte“ (Schrade: Représentation, S. 50). Der Umfang der Chöre geht von kurzen einstimmigen Partien bis zur Sechsstimmigkeit (die verlorene Sesto-Stimme ist von Schrade ergänzt worden: S. 167—170, 180—183, 188—192, 201—204, 206—210, 214—216, 223/24, 228—230, 237—239, 240/41, 243—246). Wir wissen nicht, wie sich die 6 Stimmen auf die 15 vorhandenen Sänger verteilt haben. Aber abgesehen von dieser Frage bemerken wir in der musikalischen Anlage eine ähnliche Symmetrie wie in der Aufstellung des Chores. Betrachten wir als Beispiel den dritten Chor (vor dem Auftritt des Boten aus Korinth): „O voglia'l ciel“ (S. 211—230). Die Struktur der antiken Chorlieder war den damaligen Übersetzern noch nicht klar, Giustiniani setzt sie in italienische Canzonen-Form um, d. h. in eine freie Folge von Elf- und Siebensilblern. Gabrieli teilt alle Chöre in kleine Sinnabschnitte von wenigen Versen ein — meist der Gliederung des Übersetzers folgend —, die er dann in verschieden starker Besetzung vertont. Der dritte Chor ist deutlich in drei Hauptabschnitte gegliedert, deren jeder in einem sechstimm-

migen Abschluß gipfelt (S. 214—16, 223/24 und 228—30). Diese Sechsstimmigkeit wird aber jeweils verschieden erreicht: das erste Mal über Unterteile zu 2 (S. 211), 3 (S. 211/12), 2 (S. 212), 3 (S. 212) und 4 Stimmen (S. 213/14); das zweite Mal über Unterteile zu 4 (S. 216—18), 5 (S. 218—20), 3 (S. 220/21), 4 (S. 221) und 4 Stimmen (S. 222), das dritte Mal über Unterteile zu 2 (S. 224), 3 (S. 224/25), 4 (S. 225/26) und 4 Stimmen (S. 227/28). Alle drei Hauptabschnitte beginnen und enden in G. Während aber erster und dritter Hauptabschnitt im Innern (sofern wir die Anfänge und Schlüsse der Unterteile in Betracht ziehen) lediglich nach D modulieren (S. 212, Takt 51; S. 213, Takt 52, S. 214, Takt 73¹⁹; S. 224, Takt 228, S. 226, Takt 263, S. 227, Takt 264, S. 228, Takt 285 und 286), bringt der zweite Hauptabschnitt neben Modulationen nach D (S. 218, Takt 134 und 135, S. 221, Takt 175) auch Ausweichungen nach C (S. 220, Takt 157 und 158) und A (S. 221, Takt 186). Dieser harmonisch weiteste Abschnitt ist aber zugleich der stimmen- und umfangreichste (119 Takte, gegenüber 99 des ersten und 97 des dritten Hauptabschnitts). Seine Mittelstellung wird also dreifach hervorgehoben (dieser von Gabrieli herausgehobene Mittelabschnitt umfaßt Vers 28—59 der Übersetzung; der erste Abschnitt hat demnach 27, der letzte 26 Verse, vgl. Schrade: *Représentation*, S. 130—132).

Die in den Berichten hervorgehobene Verständlichkeit der Sprache erreicht Gabrieli dadurch, daß er selbst auf die kleinste Imitation verzichtet. Es gibt in den Oedipus-Chören nur den Satz Note gegen Note, auch in dieser strengen Anwendung der Homophonie berührt sich Gabrieli hier mit Gluck. Dieser, sicherlich auch theoretischem Kalkül entsprungene, puristische Satz, der auch die sonst für die Musik des 16. Jahrhunderts unerläßlichen synkopischen Vorhalte bei den Kadenzten verschmäh, ist aber bei Gabrieli weder von humanistischen Musikmodellen (etwa der Odenkomposition) beeinflußt, noch führt er etwa zu einer neuen, monodischen Art des musikalischen Sprechens oder Deklamierens. Die Deklamation bleibt vielmehr der Manier des polyphonen Madrigals des späten 16. Jahrhunderts verpflichtet, die allerdings auf die Ebene der absoluten Homophonie projiziert wie emphatisch deklamierte Prosa wirkt. Die rhythmische Beweglichkeit dieses „prosaischen Madrigalismus“ verbietet meiner Ansicht nach ebenso wie die häufig verwendete madrigaleske Chromatik die Herstellung eines Zusammenhangs mit der Psalmodie, wie das Schrade versucht (*Représentation*, S. 76/77).

Tektonische Gliederung und stilisierte Simplität, diese beiden Hauptkomponenten der Gabrielischen Tragödienmusik, werden belebt, gefärbt, individualisiert durch sensibles Nachvollziehen der Textaussage. Hierzu bedient sich Gabrieli althergebrachter madrigalistischer Figuren und bewußter klang-

¹⁹ Der Baß muß in Takt 71—73 der Ausgabe eine Terz tiefer gelesen werden.

licher Archaismen des musikalischen Satzes, besonders in den zwei- und dreistimmigen Partien, z. B. an der Stelle „Et per compagn'ha seco“ des 2. Chores (S. 188), wo die Parallelklänge und der doppelte Leitton bewußt altertümlich eingesetzt sind (ein musikalisches Analogon zu der klassizistischen Haltung dieser ganzen Aufführung):

Et per com-pagn'hà se - co le vene - rande e in - e - vita - bil

Et per com-pagn'hà se - co le vene - rande e in - e - vita - bil

Et per com-pagn'hà se - co le vene - rande e in - e - vita - bil

par - che che non e - rano ma - i

par - che che non e - rano ma - i

par - che che non e - rano ma - i

Bisweilen nuanciert er aber auch mit unableitbarem künstlerischen Griff und Instinkt, z. B. die Stellen „ai tristi liti“ (S. 172) und „Ne le sceleratezze / Empie aborisce, ò fugge“ (S. 221).

An den seltenen Stellen dieser Art bemerken wir über die akademische Meisterschaft hinaus die Hand des großen Musikers. Doch hat sich Gabrieli mit diesem Werk zu weit von den ursprünglichen musikalischen Quellen entfernt, als daß es in der Geschichte der Theatermusik hätte weiterwirken können. Es blieb daher eine isolierte Erscheinung, wie es die Oedipus-Aufführung als Ganzes blieb. Monteverdi, der in seinem „Orfeo“ die Tradition des spezifischen Tragödienchores weiterführt, konnte — wie bemerkt — viel eher an Cipriano de Rore anknüpfen als an den zeitlich näheren Gabrieli.

Das Positive und zugleich das Negative der Gabriellischen Lösung wird deutlich, wenn man seine Musik mit einem nahezu gleichzeitigen englischen Tragödiengesang vergleicht. Jean Jacquot (*Musique et Poésie*, S. 283/84) hat wahrscheinlich gemacht, daß der Satz „Quis me statim“ für Solostimme und vier Violon von William Byrd (1543—1623), den Edmund H. Fellowes in der GA 15, S. 109—114, als „From an unidentified Tragedy“ qualifiziert, für eine Aufführung des „Hippolytus“ des Seneca entstanden ist, die im

Christ Church College zu Oxford am 8. Februar 1592 mit hinzugefügten Szenen von William Gager stattgefunden hat. Auch Byrd folgt in dem Tragödiengesang einem allgemeinen weltlichen Modell seiner Zeit: dem Song mit Violenbegleitung. Aber er stilisiert das Modell nicht wie dies Gabrieli mit dem Madrigalmodell tut. So ergibt sich bei Byrd eine natürlicher fließende und sich freier der musikalischen Eingebung hingebende Musik als bei Gabrielis Chören, aber es fehlt ihr deren charakteristischer Zug, ihre durch die Stilspannung bewirkte Größe. Ebenso liedhaft wie dieser Gesang Byrds wirkt sein Song „Come tread the Path“ (GA 15, S. 89—97) für die gleiche Besetzung, der höchstwahrscheinlich zu der Tragödie „Tancred and Gismunda“ gehört, einem Stück mehrerer Autoren, das 1567/68 in London aufgeführt wurde²⁰. Man hat bei Stücken dieser Art den Eindruck, daß sie durch eine noch nicht näher erforschte Tradition mit den instrumental begleiteten Liedern und Chansons der Isaac-Zeit zusammenhängen. Jedenfalls fehlt ihnen jeglicher dramatische oder auch nur theaterhafte Zug, wenn sie auch in ihrem Sentiment gewisse Manieren der späteren Opernarie vorwegnehmen. Gegenüber Gebilden dieser Art²¹ hat Andrea Gabrieli etwas Anderes, Einmaliges versucht, wenn er damit auch an Grenzen stieß, die der reinste Stilwille nicht überwinden konnte.

C. Die Florentiner Intermedien

Während die Bedeutung Venetiens für das Theater des 16. Jahrhunderts einerseits in einer schwerer greifbaren volkstümlichen Dramatik lag, wie sie in Ruzzante gipfelte, andererseits im Versuch einer Tragödie im Wettbewerb mit den Alten, übernimmt Florenz nach dem Sacco di Roma und endgültig nach dem Tode des zweiten Mediceer-Papstes, Clemens' VII., wieder die kontinuierliche Führung der theatralischen Ereignisse in Italien. Diese konzentrierten sich auf die Komödie und in immer wachsendem Maß auf die mit der Komödie verbundenen Intermedien.

Im Gegensatz zu anderen Fürstenhäusern Italiens, die ohne Unterbrechung in die neue verdüsterte Zeit hineingewachsen waren und ihren Charakter den veränderten Umständen allmählich angepaßt hatten — wie z. B. die Este in Ferrara — oder auch im Gegensatz zu neuen Herrschaften wie etwa

²⁰ Vgl. Edmund H. Fellowes: William Byrd, Second Edition, London / New York / Toronto, ²1953, S. 165/166.

²¹ Von Byrds Theatermusik sind noch einige andere Stücke fragmentarisch erhalten: „If trickling tears of mine“ (vgl. Fellowes, S. 167), „Preces deo fundamus“ (1812 gedruckt von J. Stafford Smith in *Musica Antiqua* III, S. 46, vgl. Fellowes, S. 167/68) aus dem „Ricardus Tertius“ von Thomas Legge, der 1579 in Cambridge aufgeführt wurde, und das Instrumentalstück „Abradate“, das wahrscheinlich zu entsprechenden Stücken aus den Jahren 1578 oder 1594 gehört (vgl. Fellowes, S. 169).

den Farnese in Parma, die vom alten heiter-festlichen Renaissancegeist von vornherein unberührt waren, hatten die Medici in Florenz die Chance eines Neueinsatzes und damit die Möglichkeit, ihre alten Traditionen mit frischen Kräften wieder aufzunehmen. Doch wiederholbar ist nichts in der Geschichte, und so führten auch die neuen Medici, als sie endgültig wieder die Macht in den Händen hielten und sich nunmehr als Herzöge von Toscana etablierten, nicht ein neues Goldenes Alter Lorenzos herauf, sondern eine Restauration. Daß hieraus aber noch einmal eine große Zeit für Florenz hervorging — bis ins 17. Jahrhundert hinein —, beruhte darauf, daß die mediceische Restauration nicht einseitig politisch ausgerichtet war, sondern den Künsten Raum zu weiter Entfaltung und zur Durchdringung des Ganzen bot. Wie aber eine Restauration ihrer Natur nach der frischesten Kräfte ermangeln muß, so konnte auch die neue Toscana nur Begabungen und Werke zweiter Ordnung beherbergen, der erste Geist von Florenz war längst über es hinausgewachsen: Michelangelo verließ 1534 seine Vaterstadt für immer, zwei Jahre nach der Gründung des Herzogtums Toscana. Daß er zur gleichen Zeit, in welche die nun zu beschreibenden Feste fallen, in Rom das Jüngste Gericht malte, vergegenwärtigt die Grenze des neuen Florenz.

Dennoch wurde hier zum letzten Mal auf theatralischem Gebiet ein alle Künste gleichmäßig durchdringender Stil realisiert. Die zusammenfassende Einheit — im Gegensatz zu andern dramatischen Aufführungen der Zeit, bei denen schon Einzelwerke im Vordergrund stehen — ist das höfische Fest, das aus sich heraus dramatische Darstellungen gebiert. Diese Einheit bewirkt, daß auch der einzelne Bestandteil des Festes vom Ganzen her konzipiert ist, d. h. hier vor allem von der großen Schau her und von der mit ihr verbundenen festlichen Musik. Damit hängt zusammen, daß die Intermedien in den Festen des herzoglichen Florenz einen ungeheuren Aufschwung nehmen und ein Eigenleben gewinnen, indem sie die Stücke, in die sie eingeschoben werden, völlig in den Hintergrund drängen. Diese Stücke, die Komödien, sind daher in dieser Zeit nicht mehr von einem schöpferischen Geist getragen, sondern folgen schematisch den von Bibbiena und Machiavelli aufgestellten Modellen. Zu einer historischen Weiterentwicklung der Komödie fehlte es dem Italien dieser Zeit auch an einem verbindlichen Gemeinschaftsgeist, wie er vor dem Sacco di Roma vor allem in Rom und Florenz zu dramatischem Ausdruck drängte. In den Intermedien aber erleben wir den Triumph des Theaters als Schaugepränge, zugleich seine Musikalisierung²². Die Reihe der Florentiner Feste, die in so singulärer Weise das Quattrocento mit dem

²² Eine Aufstellung sämtlicher Florentiner Feste mit Intermedien seit 1539 findet sich bei Angelo Solerti: *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, Firenze 1905, S. 1—22.

Barock verbinden, beginnt unter dem Herzog und späteren Großherzog Cosimo I. mit seiner glanzvollen Hochzeit im Jahre 1539.

Ein genauer gedruckter Bericht (vgl. Ghisi: *Feste*, S. XVIII—XXII und Ambros III, S. 606—608) schildert die Festlichkeiten, vom Einzug der Gemahlin Cosimos, Leonora von Toledo (29. Juni 1539) bis zur Aufführung der Komödie (9. Juli). Aus der Musik zu der allegorischen Huldigung der toskanischen Städte (Texte von Giovambattista Gelli) nach dem Hochzeitsmahl (6. Juli) haben wir Costanzo Festas Florenz- und Arezzo-Madrigal als Beispiele gebracht [Beispiele 24 und 25]. Am Abend des 9. Juli wurde im gleichen Hof des Palazzo Medici an der Via Larga die Komödie „Il Commodo“ von Antonio Landi²³ mit den Intermedien von Giovambattista Strozzi dem Älteren (*Apparato*, S. 65/66, 90—92, 111/12, 125, 143/44 und 168—171) aufgeführt. Zu Beginn „si vide à poco à poco dalla parte di Levante, apparire nel Cielo della Scena, una Aurora: la quale sopra à rosso & fiorito drappo, vestiva di sottilissima Tocca d'Oro & d'Argento à liste, molto lucida & trasparente: Et haveva le ali bianche & vermiglie con infinita varietà di colori. I suoi calzaretti erano di fiori maestrevolmente composti: Et ella con un Pettine d'Avorio in mano, Pettinando i suoi lunghi capei d'oro, cantava queste parole.

Vattene Almo riposo, ecco ch'io torno“ (S. 65).

Die Musik zu all diesen Gesängen stammte von Francesco Corteccia (1504—1571), dem Hofkapellmeister des Herzogs. Soweit sie nicht anderorts veröffentlicht ist, bringe ich sie im Editions-Teil. Vom Gesang der Aurora ist lediglich der Anfang bei Einstein III (S. 321) abgedruckt. Er erscheint in unserm Editions-Teil als Nr. XIII A in seiner dem Originaldruck (*Musiche fatte nelle nozze . . .*, vgl. Vogel 2, S. 630) entsprechenden Stimmaufteilung. Einstein transkribiert für Solo und Orgel, indem er sich an die Beschreibung anlehnt. Im „*Apparato*“ (S. 65) heißt es: „Era il soave suo canto accompagnato da un grave cembalo à duoi registri, sottovi Organo, Flauto, Arpe, Et voci di uccegli, Et con un Violone: che con incredibil dolceza dilettaua gli orecchi Et gli animi di chi l'udiva.“ Teilweise sind hier wohl die Orgelregister irrtümlicherweise als gesonderte Stimmen angeführt. Auf jeden Fall heißt es bescheidener in den „*Musiche*“ (vgl. Vogel 2, S. 630): „cantata dall'aurora, et sonata con uno grave cimbalo con organetti et con varii registri per principio della comedia.“ (Im Folgenden führe ich die stets knappere Instrumentenangabe der „*Musiche*“ nur in den Fällen an, wo sich substantielle Abweichungen vom Bericht des „*Apparato*“ ergeben). Corteccia,

²³ *Apparato et Feste nelle Nozze dello Illustrissimo Signor Duca di Firenze, e della Duchessa sua Consorte, Con le Stanze, Madriali (sic), Comedia, & Intermedij, in quelle recitati, Florenz, Giunta, 1539, S. 67—167.*

ein Musiker dritten Ranges, gibt hier eine für sich genommen blasse Musik. Farbe gewann sie erst durch die raffinierte Instrumentation. Vor allem aber muß man sie im Zusammenhang des Ganzen sehen, dem sie sich unterordnet. Sie ist nur Begleitung der visuellen Darstellung, die allem andern übergeordnet ist. In diesem Zusammenhang ist folgende Formulierung des „Apparato“ (S. 66) bezeichnend: „Le parole & la inventione Et abbigliamenti di questo, Et di tutti gli altri intermedij della Comedia . . . furono del nostro Gio. Batista Strozi.“ Strozzi wird also nicht als Dichter, sondern als Urheber des Textes, der Erfindung (Inszenierung) und der Ausstattung (Bild, Kostüme usw.) genannt. Corteccia sowie die andern Komponisten werden im „Apparato“ nicht erwähnt.

Gehen wir von den Aufführungsberichten aus, so entfernt sich die Intermedienmusik Corteccias von der Norm des frühen Madrigals nach zwei Extremen hin: wir finden sowohl Sologesang mit Instrumentalbegleitung als auch vielstimmigen, z. T. durch Instrumente verstärkten Chorgesang, der den durchsichtigen Satz des Madrigals zugunsten kompakter und al fresco-hafter Klanglichkeit aufgegeben hat. Diese beiden Arten sind typisch für die Florentiner Intermedienkomposition bis zum Ende des Jahrhunderts. Ihr Auftreten in der Theatermusik ist sowohl von der Entwicklung des musikalischen Satzes her zu deuten, nämlich der Entwicklung zum Generalbaßzeitalter hin (Trennung von Singstimme und Begleitung, akkordisch-klanglicher Satz als Grundlage, im Gegensatz zur betonten Polyphonie des 16. Jahrhunderts), als auch — und dies scheint zunächst das vordergründige Motiv gewesen zu sein — vom Charakter des Theaters her, in dem diese Musik verwendet wurde. Dem Schaugepränge entsprechen die sinnfälligen Gruppierungen vielstimmiger Ensembles, vor allem aber die Verwendungsmöglichkeiten merkwürdiger, bisweilen grotesker Instrumente. Man muß immer bedenken, daß Instrumente nicht nur gehört, sondern vor allem auch gesehen werden. Phantastische Instrumente wurden auch von Florentiner Malern besonders eindrucksvoll dargestellt, z. B. von Filippino Lippi und Piero di Cosimo. Wahrscheinlich haben wir es hier mit Spiegelungen des Theaters zu tun²⁴.

Bezeichnend für den Satz — nicht das Erklängen — der Musik ist ihre schriftliche Fixierung in gleichmäßig textierten Stimmen, auch wo es sich um begleiteten Sologesang handelte. Zweifellos wollte man damit die Musik auch den normalen Madrigalensembles zugänglich machen. Diese Art der Fixierung findet ihre tiefere Berechtigung aber darin, daß der musikalische Satz noch auf der Stufe des A-cappella-Madrigals steht, allerdings eines A-

²⁴ Vgl. Emanuel Winternitz: *Instruments de Musique étranges chez Filippino Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa, Fêtes de la Renaissance*, S. 379—395.

cappella-Satzes, der in seinen Unterstimmen auf Deklamation und Atmung keine besondere Rücksicht nimmt, in gewisser Beziehung also einem Rückfall auf die Frottolen-Stufe nahekommt. Wie bei den Frottolen wird auch die teilweise Trennung in Singstimme und begleitendes Instrumentarium weniger in der Komposition selber vollzogen als der Aufführung überlassen.

Nach dem 1. Akt der Komödie „passarono su per la Scena dodici pastori, di coppia in coppia diversamente vestiti & abbigliati, Impero che gli primi duoi, vestivano di Caproni rossi co'l lungo vello, & havevano i berrettoni, & i calzari della medesima materia. Portava l'uno di loro in mano, un' pezo di fogliuta canna fresca per quanto si dimostrava di fuori: benche dentro ella fussi una storta, Et l'altro un bastone da pastori.

I duoi che venivano appresso, havevano vestimenti di scorze d'albero fatte à scaglie con proffili d'intorno di Ellera & di altre herbe fiorite; I calzari & le berrette delle medesime scorze, ornate d'Ellera & di fiori. Et portava l'uno di loro, uno scosceso ramo di castagno co ricci & con le foglie, nascosovi dentro una storta come disopra. L'altro se n'andava tessendo una canestretta di giunchi.

Della terza coppia vestita di panni azurri, con berrettoni & calzari del medesimo, veniva l'uno con una fromba in mano; & l'altro portava uno stinco di Cervio dove era una Cornetta distesa.

Il primo della quarta coppia, sonava una altra storta con tutti i fornimenti da Cornamusa, & era tutto vestito di ginestre tessute Et compassate in diversi gruppi di brucioli & di cordoni fatti della detta materia. L'altro co'l medesimo habito addorno portava un' saepolo in mano, & le berette & calzari loro, erano di fiori di ginestra.

I quinti vestivano di tela bianca ricamata di veri uccegli, ma tinti le penne con piu colori, cosi anchora erano i loro calzari, ma le berette con nuova bizzarria, erano fatte con un solo Pippione, il quale con l'Ali alquanto calate, & con la coda tutta chinata, faceva una acconcia tondeza di beretta restandoli collo & capo elevato sopra la fronte del Pastore. Et haveva l'un' di costoro in mano due corna di Caprone congiunte insieme, & una storta nascosa tra loro. Quell altro sene portava in collo uno Agnelino, che pareva nato di poco.

Le vesti della ultima coppia, erano di treccie di paglia, con diversi lavori di spighe con le reste & senza, le quali con bello ordine compartite, cignevano loro le gambe, le ginocchia, & le coscie; faccendo loro sopra a'l capo, uno stran' capelletto alla antica, fiorito & proffilato di varie herbette. Et sonava l'uno di costoro quello instrumento di sette canne che porta lo Dio della Villa, nel quale era maestrevolmente commessa una stortina. L'altro che seco veniva al pari, cuciva un cappel di paglia. Et ciascuno di questi XII portava un zaino al collo, che nei primi era di Golpe, nei secondi, di

capretti, nei terzi, di Cavrioli, nei quarti di Conigli, nei quinti, di Daini, & nelli ultimi, di Gatti di Spagna.

Questi nel loro apparire, sonavano i detti instrumenti, poi sonarono & cantarono insieme la seguente Canzonetta, drizzando il lor dire al Sole.

Guardane almo Pastore" (Apparato, S. 90—92).

In den „Musiche“ heißt es etwas abweichend: „cantata a la fine de 1º atto da sei pastori, di poi ricantata da detti et sonata insieme da sei altri pastori con le storte.“ Der sechsstimmige Satz ist bei Ghisi (Feste, S. 49—57) abgedruckt.

Über das Intermedium nach dem 2. Akt erfahren wir aus dem „Apparato“ (S. 111/112) folgendes: „Era tra gli spettatori & la Scena, congiunto col palco di quella, uno assai spazioso canale, dipinto dentro Et dintorno in tal modo che pareva l'Arno. Nel quale dalla banda di mare, apparsero in un tratto tre Sirene ignude, ciascuna con le sue due code minutamente lavorate di scaglie d'argento. Queste havevano capielliere verdi, con nuove acconciature di nicchi & chioccioline di mare, con branche di corallo sopra, chi bianca, chi rossa, & chi nera.

Erano in lor compagnia, tre Nimfe marine, vestite di velo verde chiaro, con bionde, & lunghe capelliere, ornate di Perle Et di nicchi di madreperla, calzate di conchiglie marine maestrevolmente composte. Et portava ciascuna di loro un Leuto nascoso dentro à un nicchio, & soavemente sonandolo s'accordava co'l canto delle Serene. Eranvi anche tre Monstri marini con ramosse corna sopra alla testa, & con lunghi capelli & barbe di verde Muschio: vestiti di capel venere, di velluto d'acqua, & di Aliga, Et cinti di pelli di Pesci. Sonava ciascuno di costoro, una Traversa transfigurata: Imperoche la prima pareva una lunga spina di Pesce, col capo & con la coda, ma senza Lische. L'altra una chiocciola Marina: & la terza una canna di Palustre sala.

Tutti questi insieme mostrando cercare della Illustrissima Signora Duchessa, come partita di Napoli, venivano allo insu soavemente cantando le parole appresso. Chi ne l'ha tolta ohyme? Chi ne l'asconde?"

Ich bringe das sechsstimmige Stück im Editions-Teil als Nr. XIII B.

Im Intermedium nach dem 3. Akt „il Sileno da Virgilio descritto nella VI Egloga sua, trovato al Meriggio da Mnasilo & Chromi, & dalla bellissima Egle, in uno antro à dormire, ci dimostrò, come gia era per la Comedia, l'hora del mezo giorno. Et svegliato da quelli, come pregato di cantare, si recò tra le sue caprine gambe, una testuggine, nella quale era uno ottimo Violone; & con uno Archetto à modo d'uno Aspido secco, cominciò soavemente à sonare & cantare la seguente Canzonetta.

O' begli Anni del Oro, ò secol divo" (Apparato, S. 125).

Die „Musiche“ präzisieren: „. . . Sileno con un violone sonando tutte le parti, et cantando il soprano.“ Dieses bekannteste Stück der Cortecciaschen Intermedien ist in neuerer Zeit mehrmals veröffentlicht worden²⁵, der Ausführungsbeschreibung entsprechend in Scherings Beispielen. Zur Ausführung des vierstimmigen Satzes auf dem Violone (d. h. hier wohl auf der Gambe) hat sich Schering (Sologesang, S. 190—193) geäußert. Besonders in diesem Fall ist der Stimmendruck eher eine normierende Kodifizierung, als daß er die Musik in ihrem ursprünglichen Erklären genau wiedergäbe, so wie wir uns das ähnlich für viele Frottolen vorzustellen haben. Die Aufführungsart hat im Silensgesang aber auch den Satz selber von vornherein bestimmt. Grundsätzlich ist er im Contrapunctus simplex gehalten. Auch die relativ geringe Anzahl der vorkommenden Akkorde dürfte mit dem Begleitinstrument zusammenhängen. Trotzdem handelt es sich hier noch nicht um eine strukturelle Polarisierung von Singstimme und Instrumentalbegleitung, sondern eher um jene ungebrochene Einheit einer Melodie mit ihrer Begleitung, wie wir sie von gewissen Vortragsarten des Volksliedes her kennen. Das Liedhafte im rein lyrischen Sinn ist hier der hervorstechende Zug. Die Melodik hat als Musik Eigengewicht, gewinnt ihre Formung nicht erst durch Nachvollziehen des Textes. Sie gibt eine auch dem Text vorgegebene individuelle Empfindung glaubhaft wieder. Corteccia ist damit zum einzigen Mal eine in sich vollendete und unverwechselbare Komposition gelungen, welche die etwas melancholische, ja fast romantische Sehnsucht nach dem Goldenen Zeitalter, wie sie vor allem während der ersten Regierungsjahre Cosimos I. in Florenz laut werden konnte, in Musik einfängt. Als Beispiel sei der Schluß des Stückes zitiert, der die Anfangsmelodie wieder anklingen läßt und dann in den Refrain übergeht:

²⁵ R. G. Kiesewetter: Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges . . ., Leipzig 1841, Musikalische Beilagen, S. 65/66; Schering: Sologesang, S. 191 (ohne Text); Schering: Beispiele, Nr. 99, S. 95/96.



Der Refrain zeigt, wie auch die Begleitung ausdrucks- und vorstellungs- bedingt eingesetzt wird: er ist die einzige Stelle der Komposition, welche parallele Sextklänge bringt, die in einen terzfreien Akkord münden. Zweifellos soll diese altertümliche Technik (Fauxbourdon) die Aufforderung an Apoll—Cosimo unterstreichen, das schöne Goldene Zeitalter zurückzubringen.

Es ist die Fähigkeit einer Melodie, sich dem Gedächtnis einzugraben. Ihre Wiederholung oder ihr Zitat bewirkt eine bestimmte Assoziation beim Hörer. Daß die Charakterisierung dieses Stückes als primäre Melodie der Musik adäquat ist, sehen wir an Corteccias fünf Jahre später veröffentlichtem Madrigal „A che ne stringi o scelerata fame / Dell'oro l'appetito de mortali“ (Einstein III, S. 47/48), in dem er den Anfang unseres Stückes, „i begli anni dell'oro“ (S. 48) ironisch zitiert. Auch dieses spätere Madrigal könnte übrigens, wie Einstein suggeriert, gut einer Komödienmusik angehören. Es hat mehr darstellende Züge als alle Intermedien von 1539, so z. B. bei den Vokativen „Tu“ (S. 47) und „Empia crudel infame“ (S. 48).

Nach dem 4. Akt, „per dimostrare che gia si avvicinava la sera, passorono su per la Scena, Otto Nymfe cacciatrici con arco & Turcasso, vestite di tocca d'argento, Et con biondissime capelliere, addornate di coccole verdi & rosse, di varie selvatiche herbe, & inghirlandate di molti fiori. Havevano i calzaretti incarnati con certi Ermellini sopra, molto leggiadramente accap- piati di tocche bianche: Et mostrando tornarsene dalla caccia, venivano can- tando questa Canzonetta.

Hor chi mai cantera, se non canta hoggi“ (Apparato, S. 143/144).

Der Satz, der sich enger als die anderen Intermedien an die übliche Madri- galgattung anschließt, ist bei Ghisi (Feste, S. 58—62) abgedruckt. Die dar- stellende Haltung ist hier auch stärker ausgeprägt, so an der Stelle: „O del frondoso bosco / O delle tener herbe / Et voi tutt'altre vaghe ninfe acerbe / Del bel paese tosco / Venite a cantar nosco“ (S. 59—61).

Nach dem Ende der Komödie berichtet der „Apparato“ weiter (S. 168): „La Notte chiuse questo ultimo atto, che vestita di nero velo di seta, con una cileste acconciatura stellata in capo, & con la Luna sopra la fronte, con lunghi & sparsi capelli di colore Tanè oscuro, con Calzaretti di vel' nero, & con alie quasi di Gufo, Salita in quell'alto luogo, dove al principio si mostrò l'Aurora, dolcemente cantando in su quattro Tromboni, disse le seguenti parole.

Vienten'almo riposo: ecco ch'io torno

...

Fu così dolce questo canto, che per non lasciar' gli spettatori addormentati.“

Ich bringe den Gesang der Nacht im Editionsteil als Nr. XIII C. Der fünfstimmige, in der tiefen Klangregion gehaltene Satz ist in den Stimmen aufgelockerter als der Sologesang der Aurora vom Beginn des Stückes. Sein Ausdruck ist mächtiger, er beschwört noch einmal jene etwas verhangene Atmosphäre, die sich um diese ganze Festlichkeit legt. Diese Atmosphäre hellt sich erst im Folgenden auf: „Vennero subito in su la Scena XX Baccanti, che dieci ve n'erano Donne, & Satyri gli altri. Et di tutti questi, otto sonavano, otto cantavano & ballavano nel mezo della Scena, & due da ciascuna parte facevano l'Ebbro. I satiri tutti erano ignudi, co fianchi & coscie pilose; & havevano i piè caprini. Ma le donne vestivano corto, come le antiche Baccanti con sottilissime tocche d'oro. Et gli instrumenti de sonatori furono questi.

Uno Otro da vino che vestiva un Tamburo, Et una cannella da botte in luogo di bacchetta da sonarlo, Et uno stinco humano secco, dentrovi il zufolo che lo accompagna.

Una testa di Cervio, dentrovi un' Ribechino.

Un Corno di capra, dentrovi una Cornetta.

Uno stinco di Grù co'l piè, dentrovi una Storta.

Un gambo di Vite, dentrovi una Tromba torta.

Un cerchio da botte con giunchi, dentrovi una Arpe.

Un becco di Cecero, co'l capo & collo, dentrovi una cornetta diritta.

Una barba & rama di Sambuco, dentrovi una Storta.

Quelli otto che cantando ballarono, furono quattro Satyri, & quattro donne, tutti con varie cose nella sinistra, chi vasi da bere, chi quarti di carne cruda, una Baccante, un Cembalo, & un'altra, un Satirino in collo, à uso quasi di Savoina. Et tutti nella destra una accesa faccellina. Le parole che sempre replicando cantavano, furono queste, BACCO BACCO EVOE, con altissime risa & diversi atti & giuochi pieni di letitia & da ebbri, come à loro si conveniva.

Cosa che molto diletto gli spettatori, lasciando ciascuno allegro col suo Bacco“ (Apparato, S. 168—170).

Dieser Bacchantentanz (Editions-Teil Nr. XIII D) führt aus dem Rahmen der theatralischen Darbietung im engeren Sinn wieder in das allgemeine Fest zurück. Auch er ist in erster Linie Schaustück. Dem optischen Aufgebot gegenüber wirkt Corteccias Musik relativ harmlos. Doch ist hier zum ersten Mal eine Gattung greifbar, die seit Beginn des weltlichen italienischen Theaters in den Berichten erwähnt wird: die Moresca. Schon 1491 bestand in Ferrara ein in die „Menaechmi“ des Plautus eingeschobenes Intermedium „*de certi che facevano una moresca con le torcie in mano*“ (MGG 6, Sp. 1312). Auch hier, wie 1539 in Florenz, trugen die Tänzer also Fackeln. Im Verlauf des 16. Jahrhunderts tritt die Moresca bei dramatischen Darbietungen immer häufiger als Schlußtanz auf, wie sie dann — rein instrumental — in Peris „Euridice“ und Monteverdis „Orfeo“ begegnet. In dem anderen Gewand eines Bacchantentanzes stand die Moresca schon am Schluß von Polizianos „Orfeo“. Aus unserem Jahre 1539 ist auch ein mehrstimmiger morescaartiger Bacchustanz als Intermedium (nach dem 1. Akt) eines deutschen Humanistendramas erhalten: in der „Andrisca“ von Georg Macropedius (gedruckt Köln 1539). Der vierstimmige Chor (abgedruckt bei Liliencron: Chorgesänge, S. 369) wird von Bacchantinnen (Mimallones) gesungen. Die 1552/53 erschienene Gesamtausgabe des Macropedius gibt zum gleichen Text eine einstimmige, nach der Anweisung streng jambisch zu rhythmisierende Melodie (Tenor), die schon nach dem 1. Akt der „Aluta“ des Macropedius (1535) Verwendung fand (abgedruckt bei Liliencron: Chorgesänge, S. 363). Beide Gesänge haben mit Corteccias Tanzlied und auch mit den späteren Theatermoresken die Gliederung in tänzerische Viertaktgruppen gemeinsam. Corteccias Gesang zeichnet sich gegenüber den deutschen Liedern dadurch aus, daß er von humanistischen Metrum-Spekulationen ganz frei ist. Doch dürften diese auch in den deutschen Tänzen jene groteske Phantasie der Ausführung nicht eingeengt haben, welche die fast gleichzeitigen bildnerischen Darstellungen von Moriskentänzern charakterisiert (vgl. MGG 9, S. 575/76, Abb. 1; Sp. 577/78, Abb. 2; Tafel 35 und 36).

Weniger periodisch regelmäßig ist das dreistimmige englische Tanzlied „Tyme to pas with goodly sport“ aus „A New Interlude and Mery of the Nature of IIII Elements“, vielleicht ebenfalls aus dem Jahre 1539, gehalten, wie schon der Transkriptionsversuch bei Reese (S. 878) zeigt. Eindrucksvoll ist hier wieder, was schon bei den herangezogenen Theatergesängen Byrds bemerkt wurde, wie in der englischen Musik ältere, auf dem Kontinent bereits überwundene Satztypen in ungeminderter Frische weiterleben. „Tyme to pas“ erinnert in manchen Zügen an von uns besprochene Florentiner Gesänge des späten Quattrocento, z. B. an „Amor i vo fugendo“ — „Vieni a me peccatore“ [Beispiel 2], sogar der Anfang der Diskantstimme ist ähnlich. Mit diesen italienischen Quattrocentogesängen hat „Tyme to

pas“ eine rhythmische Beweglichkeit gemeinsam, die Corteccia weitgehend verloren gegangen ist.

In der Haltung nicht anders als die Intermedien von 1539, aber einheitlich vierstimmig sind Corteccias Intermedien zu „Il Furto“ von Francesco d'Ambra²⁶. Diese Komödie wurde 1544 im Saal der 1541 von Cosimo I. gegründeten Accademia Fiorentina aufgeführt, d. h. in einem Saal des Palazzo Medici an der Via Larga (vgl. Ghisi: Feste, S. XXII/XXIII). Obwohl Intermedien in den Ausgaben des Stückes erwähnt werden, sind ihre Texte nicht abgedruckt. Doch findet sich der eindeutige Hinweis „Madriali della Comedia del Furto“ bei den fünf letzten Sätzen von Corteccias „Libro primo de Madriali a quattro voci . . . Con l'aggiunta d'alcuni Madriali Novamente fatti per la Comedia del Furto“ (Venedig, Gardane, 1547). Die beiden ersten Madrigali sind von Ghisi (Feste, S. 65—68 und 69—73) publiziert worden, die übrigen drei bringe ich im Editions-Teil als Nr. XIV A, B und C. Während die von Ghisi veröffentlichten Stücke in relativ einfachem Satz gehalten sind, also an die Art von „O begli anni dell'oro“ erinnern, machen die drei folgenden Madrigale einen in kontrapunktischer Hinsicht anspruchsvolleren und komplizierteren Eindruck. Über Mitwirkung von Instrumenten wissen wir nichts. Sie ist zwar möglich, doch folgt der Satz wie die Intermedien von 1539 dem Modell des Madrigals. Einzelne rhythmische und Klanggebärden sind von individueller Ausdrucksabsicht geprägt, ohne daß es zu überzeugenden Lösungen käme, so z. B. die Stelle „Che non teme di morte“ (Takt 19—23) in Nr. XIV A. Dagegen nimmt der Vokativ „O amanti felici / O per sempre beati“ (Takt 23—28) aus Nr. XIV B mit dem auf Dreiklangsstufen zwischen Pausen wiederholten „o“ monodische Lösungsversuche affektiven Sprechens vorweg, wie sie erst im 17. Jahrhundert begegnen, z. B. in Monteverdis „Altri canti d'amor“ (GA VIII, S. 27 und 31). Typisch für die Ausdruckshaltung des Madrigals sind die Klangrückungen in die B-Regionen bei Wörtern wie „dolcemente“ (Nr. XIV B, Takt 33/34) und „dolcissimo“ (Nr. XIV C, Takt 23).

Die beiden auseinanderstrebenden Tendenzen der Florentiner Intermediemusik zur Mehrchörigkeit mit großem Instrumentalapparat einerseits und zum instrumental begleiteten Sologesang andererseits sind uns in je einem erhaltenen Stück anlässlich der beiden Hochzeiten des Großherzogs Francesco I., 1565 und 1579, dokumentiert. Die Verselbständigung der Intermedien gegenüber der zugehörigen Komödie hat zu dieser Zeit eine neue Stufe erreicht: sie stellen oft eine zusammenhängende Handlung dar, laufen also als Einheit gleichgewichtig neben der Komödie her. So bringen Giovanni Battista Cinis Intermedien von 1565 die Fabel von Amor und Psyche,

²⁶ Commedie di Francesco d'Ambra, Trieste 1858, S. 7—38.

die seit Beginn des Jahrhunderts so häufig als künstlerischer Gegenstand bei Hochzeitsfeierlichkeiten auftaucht, wir begegneten ihr ja schon in dem allegorischen Spiel des Galeotto del Carretto. Bei der Hochzeit des damaligen Prinzen Francesco mit Giovanna d'Austria, am 26. Dezember 1565, wurde die Komödie „La Cofanaria“ von Francesco d'Ambra aufgeführt. Cinis Intermedien setzen sich insofern zu ihr in Beziehung, als sie zeigen wollen, „che quel che operavano gli Dii nella favola degl'Intermedii, operassero quasi costretti da superior potenza gli uomini ancora nella commedia“²⁷. Von der Musik ließ sich nur der erste Teil des 1. Intermediums (vor Beginn der Komödie) identifizieren. Es ist von Alessandro Striggio (ca. 1535 bis ca. 1593), dem bekannten Mantuaner Madrigalisten, komponiert worden. Laut Lasca (S. 127) war auch die Musik des 2. und 5. Intermediums von Striggio, während die des 3., 4. und 6. von Corteccia beigesteuert wurde. Da von dem Stimmendruck der Musik des 1. Intermediums der Canto II nicht erhalten ist, wurde diese Stimme von mir rekonstruiert (Editions-Teil, Nr. XV). Nach einer anderen zeitgenössischen Beschreibung²⁸ spielte sich Folgendes ab: „Scendeva adunque nel primo Intermedio Venere di Cielo; conosciuta dal Carro, da Cigni, & dal Cignimento, chiamato dalli antichi Cesto, dalla ghirlanda di Mortella, & di rose, & da tutta l'habitudine del corpo.

In cui compagnia erano le tre Gratie, conosciute dal mostrarsi tutte nude, & dalle Treccie sciolte; ma più dalla guisa come stavano nella loro attitudine prese per mano.

Et le quattro HORE distinte secondo le quattro stagioni, cioè, l'una con le treccie, & con calzaretti di ghiaccio, & con la Veste azzurra, tutta tempestata a fiocchi di Neve, per l'Inverno:

L'altra con Pomi, & con l'Uve, & con la Veste rossa, per l'Autunno.

²⁷ Il Lasca (Anton Francesco Grazzini): Descrizione degl'Intermedii rappresentati colla commedia La Cofanaria; in: *Commedie di Francesco d'Ambra*, Trieste 1858, S. 123. Englische Übersetzung dieses Textes bei O. G. Sonneck: *Miscellaneous Studies in the History of Music*, New York 1921, S. 276—286. Original bei Sonneck: *A Description of Alessandro Striggio and Francesco Corteccia's Intermedi „Psyche and Amor“ 1565*, *The Musical Antiquary* III, 1911. Vgl. auch Otto Kinkeldey: *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910, S. 168—171.

²⁸ Descrizione dell'Apparato della Comedia, et Intermedii d'essa Recitata in Firenze il giorno di S. Stefano l'anno 1565 nella gran Sala del palazzo di sua Eccellenza Illust. nelle reali nozze dell'Illustriss. & Eccell. S. il S. Don Francesco Medici Principe di Fiorenza & di Siena & della Regina Giovanna d'Austria figlia della felice memoria di Ferdinando Imp. sua consorte, Florenz, Giunti, 1565. Da Ghisi (Feste, S. XXVI, Anm. 2) diesen Druck auf den Florentiner Bibliotheken nicht finden konnte, sei die Signatur der Bayerischen Staatsbibliothek angegeben: P. o. it. 567 (2).

La terza con le Spighe, & con la veste gialla per la State.

L'ultima con fiori, & con la veste cangiante per la variatione della fiorita Primavera.

Le quai tutte facendo quasi tenore a Venere gli aiutavano cantare le due prime stanze della seguente canzone in modo di Ballata.

A riscontro di cui compariva Amore . . .

Spargevano l'Hore, sopra i risguardanti, nel venire, e nel partirsi, ghirlandi di diversi fiori con teste: Sentivansi nel medesimo tempo diversi soavissimi odori . . ." (S. 6—8). Es handelt sich also um einen Sologesang der Venus, der aber trotz der Ich-Form des Textes musikalisch achtstimmig ausgeführt und auch vom Druck als achtstimmiges Madrigal überliefert wurde. Die drei Grazien und die vier Horen umgaben Venus und „le aiutarono cantare le due prime stanze della seguente ballatetta . . .“, wie es bei Lasca (S. 124) heißt. Interessanter ist die entsprechende Formulierung in dem oben zitierten Bericht: „Le quai (sic) tutte facendo quasi tenore a Venere gli aiutavano cantare . . .“ In diesem Ausdruck „far tenore“ = begleiten, mitgehen schwingt die Geschichte des musikalischen Satzes mit, denn in dieser Zeit ist der Tenor schon die Begleitstimme des Diskantes.

Die beiden ersten Strophen der „Ballata“ (die ursprüngliche Bedeutung dieses Terminus ist hier offenbar schon vergessen) sind von Striggio komponiert worden, zu der dritten, von Amor und seinen Gefährten gesungenen Strophe konnte ich die Musik nicht auffinden. Striggios Komposition ist zweichörig angelegt, wahrscheinlich bildeten also Venus mit den Grazien und die vier Horen je einen Chor. Zusätzlich wurde der Gesang hinter der Szene von zwei Cembali, vier Violonen, einer Laute, einem stillen Zinken, einer Posaune und zwei Blockflöten verstärkt. Daß die Worte der Venus zur Achtstimmigkeit potenziert wurden, nahm man um der prunkvollen Wirkung willen in Kauf. Ähnliche Praktiken und Effekte finden wir noch heute in derjenigen Gattung, welche die Tradition der Intermedien in der Neuzeit aufgenommen hat: in der Revue. Lasca (S. 126) erklärt den instrumentalen Aufwand damit, „che, per esser la sala oltre alla maravigliosa bellezza di grandezza e altezza singolare, e forse la maggiore di che oggi si abbia notizia, fu necessario fare i concerti della musica molto pieni.“ Gemeint ist ein Saal des Palazzo Vecchio, den Vasari als Theater zugerüstet hatte²⁹.

Alle Mythologie und Allegorie tritt hinter Schau und Ohrenschmaus dieser Revue zurück. Der Herausgeber der Komödie, Alessandro Ceccherelli, sagt in seiner Widmung an Filippo Calandri (*Commedie di Francesco d'Ambra*, S. 82), daß die Zuhörer, selbst wenn sie „fossero stati privi del-

²⁹ Magagnato, S. 44—46. Vgl. die Beschreibung Domenico Mellinis in Vasari: *Le Opere Tomo VIII*, Firenze 1882, S. 517—622.

l'intendere i concetti della Commedia (non avendo la nostra lingua) si sarebbero resi paghi e contenti della bella varietà degli Intermedii e della eccellente musica, con le quali erano esplicati sì alti concetti.“ Doch wie sehr auch die „alti concetti“ der Intermedien von derart sprachunkundigen Gästen mißverstanden werden konnten, zeigt der Bericht eines Reisebegleiters des bayrischen Herzogs Ferdinand, der den Florentiner Hochzeitsfeierlichkeiten beiwohnte³⁰. Dieser Bericht hielt Venus und ihre Begleiterinnen für Engel, den Cupido des 2. Intermediums für Orpheus, die allegorischen Personifikationen der Täuschung im 3. Intermedium für Fischer und Zwietracht, Zorn, Grausamkeit, Raubsucht, Rache usw. im 4. Intermedium für „ettlich Kriegs Leuth mit ainem fenderich“ usf. Nicht nur für Ausländer dürfte der Sinn solcher Intermedien zumeist vieldeutig geblieben sein. Die zahlreichen gedruckten Beschreibungen entsprangen also einem echten Bedürfnis, nicht nur der Eitelkeit ihrer Verfasser.

Striggios Madrigal — der erzürnten Venus Auftrag an Amor, Psyche zu verfolgen — vereinigt die Errungenschaften des darstellenden Madrigals (spontane und fixierende Gesten, wie z. B. „Ma di Psiche . . .“, „a lei sola“, „Figlio Figlio l'arme tue prendi“, „Di vilissimo amor“) mit einer souverän disponierten großräumigen Klanglichkeit. Die gleichen Qualitäten finden wir auch in Striggios „Cicalamento delle donne al bucato“³¹, das jedoch nicht in realer dramatischer Ausführung zu denken ist. Von den zahlreichen Intermedienmusiken Striggios ist außer unserem Stück eine Stimme aus einem Intermedium von 1569 bekannt geworden³².

Neben der Prachtentfaltung wird aber auch der solistische Gesang weiter gepflegt. So sang 1565 im 5. Intermedium Psyche allein zur sichtbaren Begleitung von vier Violonen, während hinter der Szene noch eine Baßlira und vier Posaunen mitspielten (Lasca, S. 127). Wir finden somit die Streichbegleitung, die beim Silensgesang von 1539 und beim Priestergesang des „Sacrificio“ von 1554 (Ferrara) vom Sänger selber auf *einem* Instrument ausgeführt wurde, nun stimmenmäßig auf mehrere, hier vier Streichinstrumente verteilt. Das ist ein weiterer Schritt zur vierstimmigen Streicherbegleitung, die seit dem 17. Jahrhundert allmählich zur Grundlage der Opernpartitur wird.

Für die Mehrstimmigkeit der Intermedien von 1565 fällt in der Beschrei-

³⁰ Adolf Sandberger: Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso III, Leipzig 1895, S. 351—353.

³¹ Neudrucke in RMI 12, 1905, S. 822—838, und 13, 1906, S. 91—112 und 244—257; herausgegeben von C. Perinello, Mailand/Rom 1940; herausgegeben von Bonaventura Somma in: Capolavori polifonici del secolo XVI, vol. 4 (1947).

³² Faksimiles bei Ghisi: Feste, S. 75 und MGG 6, Sp. 1311/12 Vgl. ferner Feste, S. XXIX, Anm. 4 und S. XXXI—XXXIV.

bung Lascas (S. 126) eine Bemerkung, die auf eine neue Musikauffassung hinweist, deren Entstehung sich besonders deutlich an diesen Florentiner Theaterkompositionen verfolgen läßt. Die Musik des 3. Intermediums (von Corteccia) war sechsstimmig. Von den hier auftretenden 14 allegorischen Personifikationen der Täuschung spielten 6 Darsteller Instrumente (5 Krummhörner und einen stillen Zinken), während 8 Darsteller sangen. Dies würde sich schlecht mit der Sechsstimmigkeit des Satzes vertragen, wenn es nicht ausdrücklich hieße, daß Sopran und Baß verdoppelt wurden: „otto voci, raddoppiando i soprani e i bassi.“ Diese Verdopplung von Ober- und Unterstimme ist symptomatisch für eine Polarisierung von Melodie und Begleitung, die ihre eigentliche Ausprägung in dem neuen solistischen Gesang, der sogenannten Monodie findet. Wir berühren hiermit die satztechnische Seite der Entstehung der Monodie. Die Außenstimmen eines mehrstimmigen Satzes gewinnen, die Mittelstimmen verlieren an Bedeutung. Das heißt natürlich nicht, daß die Entwicklung auf eine reale Zweistimmigkeit zielt. Die Unterstimme wird vielmehr zum Generalbaß, zur Grundlage eines nicht im einzelnen festgelegten akkordischen Satzes, eines Satzes also, der nur mit seinem Baß der Ebene der Komposition angehört, in seiner vollen Realisation aber der Ebene der Aufführung. Es ist bemerkenswert, daß einer der wichtigsten Schritte zur Entstehung des Generalbasses, die Herstellung eines „bassus pro organo“ (Basso seguente) sich zuerst in einer 40-stimmigen Komposition desselben Alessandro Striggio vollzogen findet, der so maßgebend an den Florentiner Intermediemusiken beteiligt war: in der vierhörigen Motette „Ecce beatam lucem“³³. Das betreffende Manuskript stammt aus dem Jahre 1587 (vgl. Schneider, S. 67). „Wir können nun wohl mit einiger Sicherheit annehmen, daß die hier beurkundete Praxis auch in den . . . unter Mitwirkung Striggio's aufgeführten Intermedii et Concerti 1591 (1589) angewandt wurde“ (Schneider, S. 68), was sich auch auf die Aufstellung der Continuo-Gruppe in der Mitte des Ensembles bezieht. Harmonie als zentrierender Faktor bahnt sich aber bereits in Stücken wie Striggios Madrigal von 1565 an, auch die Motette „Ecce beatam lucem“ ist spätestens 1568 entstanden, als sie Massimo Trojanos Bericht zufolge zur Hochzeit des Herzogs von Bayern aufgeführt wurde (Reese, S. 487).

Diese satztechnische Seite der Entwicklung zur Monodie — und das ist nur der eine Aspekt ihrer Entstehung — wird von dem einzigen erhaltenen Stück der allegorischen Maskeraden von 1579 beleuchtet. Diese Maskeraden waren dem Turnier eingegliedert, das im Oktober 1579 anlässlich der Hochzeit des Großherzogs Francesco I. mit Bianca Cappello im Hof des Palazzo

³³ Faksimileproben des Zwickauer Manuskriptes bei Max Schneider: Die Anfänge des Basso Continuo und seiner Bezifferung, Leipzig 1918, nach S. 66.

Pitti abgehalten wurde. Wir haben es also nicht mit Komödien und Intermedien, sondern mit einer alles umgreifenden Revue zu tun. Von diesen Festlichkeiten findet sich eine Beschreibung bei Alewyn/Sälzle³⁴. Ihre Ungenauigkeit geht auf die mitbenutzte Sekundärquelle³⁵ zurück. Auch für den uns hier allein interessierenden Auftritt des Wagens der Nacht hat man sich an die Originalberichte zu halten³⁶. Der Aufzug des Carro della Notte stammte von Giuliano Ricasoli und Aldello Placidi, der Text des von der Nacht gesungenen Madrigals von Palla Rucellai und die Musik dazu von Piero Strozzi, einem Mitglied der Camerata des Grafen Bardi: „giunto questo bellissimo carro al palco de sua Altezza fuggì il silentio, e la maraviglia fu vinta dallo stupore, percioche svegliandosi la dormente Notte, e prendendo in mano una viola la cominciò a sonare con tanta dolcezza, che tutti gli altri affetti de' circonstantì furono superati dal piacere, ma più quando la cominciò con un soavissimo tenore a cantar sopra la sua, e molte altre viole, che nel carro erano rinchiusi, questi Madrigali.

Fuor dell'humido nido“ (Schrade, S. 120).

Ein anderer Bericht (Schrade, S. 120, Anm. 39) nennt diesen violenbegleiteten Gesang ein „dilettevole conserto“. Die Musik ist von Ghisi im Ms. Magl. XIX. 66 (fol. 32 recto) gefunden, im Faksimile (Feste, S. 89; hiernach die Reproduktion bei Schrade, nach S. 120, Planche IX) und in Übertragung (Monodia, S. 46) veröffentlicht worden. Aus dem Manuskript erfahren wir, daß der Sänger der Nacht Giulio Caccini war, womit der unmittelbare Anschluß dieser Intermedienmusik an die frühe Monodie hergestellt ist. Trotzdem wird man sich hüten müssen, den Gesang Strozzi als erste greifbare Monodie anzusehen. Seine Aufzeichnung in Magl. XIX. 66 beschränkt sich zwar auf die Singstimme und einen begleitenden Baß, doch dürfte dies nur die Verkürzung eines ausgeschriebenen mehrstimmigen Satzes darstellen. Diese Reduktion charakterisiert das ganze, frühestens aus den 90er Jahren stammende Manuskript (vgl. Becherini: Biblioteca Nazionale, S. 29—33). Aus den Intermedien von 1589 erscheinen z. B. folgende sechsstimmigen Sätze Cristofano Malvezzi in der gleichen Reduktion auf Oberstimme und Baß:

fol. 41 verso — 42 recto: Coppia gentil (abgedruckt in Intermedes, S. 157; das sechsstimmige Original daselbst S. 33 bis 35)

³⁴ Richard Alewyn / Karl Sälzle: Das große Welttheater, Hamburg 1959 (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie Band 92), S. 82—90.

³⁵ Christian Vulpius: Curiositäten . . . II, Weimar 1812, S. 426 ff.

³⁶ Vgl. Leo Schrader: Les Fêtes du Mariage de Francesco dei Medici et de Bianca Cappello, in: Fêtes de la Renaissance, S. 119/120.

fol. 42 recto — 43 recto: Dal vago e bel sereno (sechsstimmiges Original in Intermèdes, S. 112—116).

fol. 43 recto — verso: Dolcissime Sirene (sechsstimmiges Original in Intermèdes, S. 16/17).

Bemerkenswert und symptomatisch für die Entwicklung bleibt allerdings die Existenz eines solchen Manuskriptes, das gewissermaßen Klavierauszug-Funktion ausübte. Doch Schrade (S. 121) macht mit Recht auf den in seiner Haltung unmonodischen Satz „nota contra notam“ des Gesangs der Nacht aufmerksam, wenn auch seine Charakterisierung des Stücks als „bicinium de type traditionnel“ ebenso am Sachverhalt vorbeigeht. Es handelt sich vielmehr um einen madrigalartigen Satz für Solostimme mit mehreren Begleitinstrumenten, der hier auf Singstimme und Basso continuo reduziert ist. Originalsätze dieser Art sind in den Intermedien von 1589 Malvezzis „Dolcissime sirene“ und „Io che l'onde raffreno“ (Intermèdes, S. 87—89), die sechs- bzw. fünfstimmig überliefert, aber solistisch mit Instrumentalbegleitung ausgeführt wurden. Der zweite Gesang „fù maravigliosamente cantato da Vittoria Archilei sola al suono di un Leuto, d'un Chitarrone, e d'un arciviola Lira toccata dalla maestrevol mano del famoso Alessandro Striggio“³⁷. Bei diesem Satz Malvezzis handelt es sich ebensowenig um echte Monodie wie bei dem Satz Strozzi. Das Kriterium dafür liegt in der noch nicht vollzogenen Polarisierung von Gesang und instrumentaler Begleitung. Dagegen ist die Zahl der begleitenden Instrumente irrelevant. Auch echte Monodien, wie z. B. Monteverdis Lamento d'Arianna, konnten von einem entsprechenden Streichkörper begleitet werden. „Dolcissime Sirene“ erscheint wie bereits erwähnt ebenfalls in der Reduzierung auf die Außenstimmen in Magl. XIX. 66. Es stellt also vermutlich den genauen Parallelfall zu Strozzi Gesang und seiner Überlieferungsform dar.

Schrade (S. 122) vermutet, daß Tiburtio Massainos sechsstimmiges Madrigal „Meraviglia è veder la notte'l cielo“ (Ghisi: Feste, S. 85—88), das in einem venezianischen Druck anlässlich der Hochzeit erschien (vgl. Schrade, S. 111/112 und Vogel 2, S. 693/694), das Auftreten des Carro della Notte begleitet habe. Die Berichte schweigen davon, doch sprechen andere Kriterien für diese Vermutung.

Verdopplung von Oberstimme und Baß, Reduzierungsmöglichkeit des Satzes auf Singstimme und Baß waren Schritte auf dem Weg zur Monodie. Sie betrafen allein die satztechnische Seite der Entwicklung. Doch die Entstehung des Neuen, der Monodie, des Generalbaß-Satzes war nicht ein rein satztech-

³⁷ Intermèdes, S. XLVIII. Es ist ungeklärt, ob es sich hier um unseren Madrigalisten handelt oder um seinen gleichnamigen Sohn, den späteren Librettisten von Monteverdis „Orfeo“.

nisches Phänomen. Die Verwirklichung des Sologesangs auf der Grundlage des mehrstimmigen Satzes, durch dessen Reduzierung, durch instrumentale Arrangements usw., mußte immer wieder auf halbem Weg stecken bleiben, solange nicht zwei grundsätzliche Momente hinzutraten: die neue Konzeption der polaren Struktur und das neue musikalische Verhältnis zur Sprache.

Das neue Verhältnis zur Sprache bahnt sich — negativ gesehen — in der allmählichen Lösung aus den madrigalesken Deklamationsschemata an, wie sie noch Strozzi's Gesang der Nacht bestimmten. Diese Loslösung konnte auf dem Weg der Diminution geschehen, und derartige Versuche finden wir in den Intermedien zur Komödie „La Pellegrina“, die 1589 zur Hochzeit des Großherzogs Ferdinand mit Christine von Lothringen aufgeführt wurden. Einige ihrer vierstimmigen Sätze bringt bereits der Originaldruck in Partitur (in der Stimme des Nono):

Antonio Archilei: Dalle piu alte sfere (Intermèdes, S. 2—8)

Jacopo Peri: Dunque fra torbid'onde (S. 98—106)

Emilio de' Cavalieri: Godi turba mortal (S. 120/121).

Eine der vier Stimmen, nämlich die gesungene, erscheint jeweils gesondert an anderer Stelle des Druckes (je nach Stimmgattung) noch einmal, textiert und mit Verzierungen ausgestattet (im Falle Peris treten noch zwei Echostimmen hinzu). Dieser Gruppe haben wir auch den von Ghisi in Magl. XIX. 66 identifizierten Gesang der Zauberin aus dem 4. Intermedium, „Io che dal ciel cader farei la luna“ von Giulio Caccini, hinzuzufügen (Fêtes de la Renaissance, S. 148/149; Intermèdes, S. 156). Er ist aus einem unbekannten Grund in den Druck der Intermedienmusik nicht aufgenommen worden. In Magl. XIX. 66 figuriert er nur in reduzierter Form für Singstimme und Baß. Aus dem Aufführungsbericht wissen wir aber, daß er von verschiedenen Saiten- und Blasinstrumenten begleitet wurde (vgl. Intermèdes, S. XLVI).

Das Primäre dieser Stücke liegt wohl in dem unverzierten vierstimmigen Satz, wie er in Partitur erscheint. Diese Sätze wirken sogar genuin instrumental, wenn man z. B. rein äußerlich die überaus wenigen Pausen erwägt. So weist das 50 Brevisseinheiten lange „Dunque fra torbid'onde“ lediglich 6 Pausen auf (in Takt 7, 10, 17, 25, 39 und 46), das 17 Brevisseinheiten lange „Godi turba mortal“ nur 2 Pausen (in Takt 7 und 15). In beiden Fällen war die Begleitung einem Chitarrone anvertraut. Wir können die Sätze also als in Partitur auseinandergelegte Chitarronenstücke ansehen. Eine Stimme dieses Satzes wurde jeweils im sekundären Vorgang als Singstimme herausgelöst, textiert und verziert. Ob bei der Aufführung auch die entsprechende unverzierte Stimme des Partitursatzes mitgespielt wurde, wissen wir nicht. Auf jeden Fall wird auch durch dieses Verfahren keine echte Polarität von Gesang und Begleitung hergestellt. Der Komponist geht vom instrumentalen

Satz aus. Er muß eine der instrumentalen Stimmen als Träger des Gesanges herausheben. Dabei bleibt er aber im Rahmen instrumentaler Techniken, er wählt ein geläufiges instrumentales Mittel zur Hervorhebung, nämlich die Kolorierung. Denn um nichts anderes als um instrumentale Kolorierung handelt es sich bei der Verzierung der Singstimme.

Gegenüber diesen Versuchen im Sologesang überwogen in den Intermedien von 1589 die vielstimmigen, oft mehrhörigen Sätze und die Instrumentalstücke. Auch hier waren Schau und klangliche Prachtentfaltung ausschlaggebend. Innerhalb eines solchen Theaters konnte auch der sich im Sologesang äußernde Mensch nicht viel mehr sein als eines der vielen Ornamente des sich selber genügenden Bühnenkosmos.

Wir haben gesehen, wie dieser Bühnenkosmos nicht nur als Schau, sondern auch als Klang in Erscheinung trat. Man kann daher von einer weitgehenden Musikalisierung des Theaters sprechen. So lag es für diese Theaterkonzeption nahe, die Musik selber zum Thema zu erheben, wie es in den Intermedien von 1589 geschah³⁸. Die Intermedien, die am 2. Mai 1589 zu der Komödie „La Pellegrina“ (1564) von Girolamo Bargagli³⁹ (1537—1586) — einige Tage später aber bereits zu zwei anderen Stücken — gegeben wurden, waren von Giovanni de' Bardi, Conte di Vernio (1534 — ca. 1614), dem bekannten Haupt der sogenannten Camerata, entworfen. Ihren thematischen Zusammenhang hat Aby Warburg entdeckt⁴⁰ und neuerdings noch einmal D. P. Walker gedeutet⁴¹. In Warburgs Formulierung haben die 6 Intermedien folgende Gegenstände:

1. Die Harmonie der Sphären
2. Der Wettstreit der Musen und Pieriden

³⁸ Der zeitgenössische Festbericht von Bastiano de' Rossi wird im zweiten Band der *Fêtes du Mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine* abgedruckt werden. Bis dahin ist der fast vollständige Abdruck in Angelo Solerti: *Gli Albori del Melodramma* vol. II, S. 15—42 heranzuziehen. — Vgl. auch Hans Engel: *Nochmals die Intermedien von Florenz 1589*, in: *Festschrift Max Schneider*, Leipzig 1955, S. 71 ff.; ders.: *Luca Marenzio*, Firenze 1956, S. 42—58; Alois Nagler: *Theater der Medici, Maske und Kothurn IV*, 1958, S. 178 ff.

³⁹ Neudruck dieses weitschweifigen Stückes der Bibbiena-Machiavelli-Nachfolge in: *Commedie del Cinquecento*, a cura di Nino Borsellino, vol. 1, Milano, Feltrinelli, 1962, S. 427—552.

⁴⁰ *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*, zuerst erschienen in: *Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze* (Anno 1895): *Commemorazione della Riforma Melodrammatica*, S. 133—146; wieder abgedruckt, zusammen mit der deutschen Urfassung und mit Zusätzen der Herausgeberin Gertrud Bing in A. Warburg: *Gesammelte Schriften I*, Leipzig 1932, S. 259—300 und 394—438.

⁴¹ *La Musique des Intermèdes Florentins de 1589 et l'Humanisme, Fêtes de la Renaissance*, S. 133—144; fast unveränderter Abdruck in *Intermèdes*, S. XXIII bis XXXI.

3. Der pythische Kampf des Apollo
4. Die Region der Dämonen
5. Arions Rettung
6. Apollo und Bacchus mit Rhythmus und Harmonia.

„Sie zerfallen in zwei Gruppen: I, IV und VI sind platonisierende Allegorien über die Bedeutung der Musik im Kosmos, der ‚Musica mundana‘, wie man damals sagte; II, III und V sind Darstellungen aus dem Leben der Götter und Menschen im mythischen Zeitalter, die die psychische Wirkung der Musik zeigen, also antike Beispiele für die ‚Musica humana‘.“ (Warburg: Gesammelte Schriften I, S. 425).

Die von Bardi für die Aufführung im Gran Salone des Palazzo Vecchio entworfenen Intermedien wurden von ihm zusammen mit Emilio de' Cavalieri (gegen 1550 — 1602) inszeniert, der damals eine Art Generalintendanz der Florentiner Festlichkeiten innehatte. Die Mehrzahl der Texte stammte von Ottavio Rinuccini (1562—1621), dem späteren berühmten Librettisten. Die Ausstattung war Bernardo Buontalenti übertragen. Neben den bereits genannten Musikern und Bardi selbst — der ein Madrigal komponierte (Intermedes, S. 85—87), das der einfachen Stilisierung der Oedipus-Chöre Andrea Gabriellis nahekommt — war der bedeutende Madrigalist Luca Marenzio (1553 oder 1554 — 1599) beteiligt, von dem die Musik zum 2. und 3. Intermedium stammt. Den stärksten Anteil hatte jedoch Cristofano Malvezzi, der die übrigen Intermedien hauptsächlich betreute. Malvezzi (1547—1597) vor allem, der seit spätestens 1577 Kapellmeister des Großherzogs war, fiel die Aufgabe zu, die dem großen Apparat entsprechende klangprächtige Musik beizusteuern. Der Aufwand steigerte sich in Malvezzis Schlußchor des 6. Intermediums (S. 122—139) bis zu 30 Stimmen (7 Chören), die verdoppelt, also von 60 Sängern gesungen wurden. Dazu trat noch das gesamte Instrumentarium. Malvezzis vielstimmige Chöre beruhen ganz auf dem Klanglichen, d. h. sie bestehen aus lauter kleinen kadenzierenden Teilen. Dem gegenüber steht das Unvermögen, diese Teile in einem organischen harmonischen Plan zusammenzufassen. Die Kadenzen bleiben nebeneinander, ohne daß aus ihnen eine höhere Einheit entsteht.

Im Gegensatz zu der ganz auf Prachtentfaltung und Repräsentation zielenden Intermedienmusik Malvezzis finden sich unter den Chören der beiden von Marenzio komponierten Intermedien dramatisch bewegte Sätze, die man als Handlungsmadrigale ansprechen könnte. Das gilt schon für vom Text her gesehen rhetorische, von der Musik her gesehen darstellende Stücke wie „Chi dal delfino aita“ (S. 38—41) oder „O figlie di Piero“ (S. 51—57), besonders aber für die Chöre des 3. Intermediums. Das zwölfstimmige „Qui di carne si sfama“ (S. 58—68) singen die Einwohner von Delos vor der Drachenhöhle. Sie berichten zunächst von dem schrecklichen Drachen. Er läßt

sich nicht mehr sehen, vielleicht also hat Jupiter ihre Bitte erhört. Kaum jedoch haben sie diese Hoffnung geäußert, als der Drache feuerspeierend aus seiner Höhle kommt. Alle Stimmen vereinen sich zu erneutem Bittgesang an den Vater des Himmels. Der erste Teil des Madrigals schließt auf dem G-Klang (S. 62). Darauf haben alle Stimmen eine Semibrevis-Generalpause, und hier tritt der Drache hervor. Der völlig verwandelten Situation trägt der Anfang des anschließenden Bittgesangs (S. 62, Takt 24 ff.) Rechnung. Er beginnt nicht in G oder einer damit verwandten Tonart, sondern in schroffer Gegenüberstellung eine Sekunde tiefer auf dem F-Klang. Aber nicht nur krasse Einschnitte dieser Art charakterisieren das Handlungs- madrigal. Sein Satz ist von solcher Anpassungsfähigkeit und Beweglichkeit, daß es jeder inhaltlichen Situation des Textes gerecht wird. So finden wir z. B. das blitzartige Erfassen des „Ma“ als musikalischen Umschlag auf S. 60 (Takt 15). Ein besonders sprechendes Beispiel ist der vierstimmige Triumphgesang auf Apollo nach der Tötung des Drachens (S. 69—71). Der Anfang mag das Gegeneinander verschiedener Gesten zeigen, das durch die Musik eingefangen wird : Feierlicher Anruf (O valoroso Dio) — bewegtes Durcheinanderschreien, Staunen über Glanz und Größe des Gottes (O Dio chiaro e sovrano) — aufgeregtes Hindeuten auf den toten Drachen (Ecco il serpente rio):

The musical score is presented in two systems, each with four staves representing different vocal parts. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables that span across measures. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The lyrics are in Italian and describe a prayer to God and the appearance of a serpent.

System 1 (Measures 1-4):

- Staff 1 (Soprano): O valo - roso Di - o O Dio O Dio chiaro e
- Staff 2 (Alto): O valo - roso Di - o O Dio O Dio chiaro e
- Staff 3 (Tenor): O valo - roso Di - o O Dio O Dio chia - ro e so -
- Staff 4 (Bass): O valo - roso Di - o O Dio chia - ro e so -

System 2 (Measures 5-8):

- Staff 1 (Soprano): sovra - no Ecco il serpente ri - o Ecco il serpente ri - o
- Staff 2 (Alto): sovra - no Ecco il serpente ri - o
- Staff 3 (Tenor): -vra - no Ecco il serpente ri - o Ecco il serpente ri - o
- Staff 4 (Bass): -vra - no Ecco il serpente ri - o

In Stücken dieser Art tritt die madrigaleske Haltung ausgeprägter in Erscheinung als in den Chören Malvezzi. Im Vergleich zu Marenzio wird daher der Abstand besonders deutlich, der das wenig frühere „Balet comique de la Royne“⁴² von den Florentiner Intermedien trennt. Die Musik zu diesem von Balthazar de Beaujoyeux (Baltasarini) entworfenen Circe-Ballet, das am 15. Oktober 1581 im Palais du Petit Bourbon vor Heinrich III. aufgeführt wurde, stammte vornehmlich von Lambert de Beaulieu. Darin, daß der Satz prinzipiell im Contrapunctus simplex verläuft, erinnert er an die Oedipus-Chöre Andrea Gabriellis. Von ihm unterscheidet er sich jedoch durch strenge Berücksichtigung dessen, was man im Kreis der Académie als Längen und Kürzen der französischen Sprache ansah. Auf diesen Einfluß der *Musique mesurée* und darauf, daß Beaulieu Mitbegründer der Académie (1570) gewesen ist, hat Walker (*Intermèdes*, S. XXIV) hingewiesen. Es entsteht auf diese Weise eine stark stilisierte, wenn auch etwas blutleere Musik. Ihre Gebärde ist zum Schematismus erstarrt. Die Sologesänge sind — im Gegensatz zum Bild des Klavierauszuges — unbegleitet einstimmig notiert und daher kaum mit den Sologesängen der Florentiner Intermedien vergleichbar. In einigen Fällen, wie bei Merkurs „Je suis de tous les Dieux le commun messenger“ (Kl. A., S. 17—19), handelt es sich um eindeutige Tanzlieder. — Tanzmäßige volksliedartige Stücke wurden schon früher im französischen Theater verwendet, so der Satz „Resveillez vous, resveillez, resveillez vous tous“ in dem protestantischen Drama „Bergerie spirituelle“ (Genf 1566) von Louis Des Masure (veröffentlicht bei Mayer Brown, S. 96). Der melodische Duktus, vor allem aber der Wechsel von Solo und Chor erinnert an die „alla francese“-Sätze aus Monteverdis 8. Madrigalbuch von 1638.

Tanzsätze sind auch die Instrumentalstücke des Balet de la royne. Für die Instrumentalsätze der Intermedien von 1589 läßt sich dagegen auch die venezianische Art Giovanni Gabriellis als Vorbild nennen. So stehen die Sinfonien Malvezzi (S. 14/15, 77—79 und 93—97) in ihrer aus der Motette abgeleiteten Instrumentalität diesem venezianischen Satz nahe. Bei der Sinfonia S. 14/15, die von Diminutionen wenig Gebrauch macht, wird die motetische Herkunft in der Aufführung durch starke Bläserbeteiligung charakterisiert. Dagegen bringt Marenzio in seiner Sinfonia S. 36 das Tanzpaar *Pasamezzo — Saltarello* (Pavane-Gagliarde, Schreit- und Sprungtanz), das in der späteren venezianischen Opernsinfonia vorherrscht. Marenzios Sinfonia ist in ihrer straffen Konzentration ein besonders glücklicher Vertreter dieser Gattung.

Charakteristisch ist der Unterschied der Schluß-Sätze. In beiden Fällen handelt es sich um einen groß angelegten Schluß Tanz. Während dieser im

⁴² *Chefs d'oeuvre classiques de l'opéra français*, Klavierauszug von J.-B. Weckerlin.

Balet comique de la Royne aber rein instrumental bleibt (S. 54—69), wurde der von Cavalieri komponierte Ballo der Intermedien (S. 140—154) mit Worten versehen. Allerdings geschah dies erst, als die Komposition und die Choreographie bereits vorlag: „La Musica de questo ballo, & il ballo stesso fù del Sig. Emilio de Cavalieri e le parole furno fatte dopo l'aria del ballo, dalla Sig. Laura Lucchesini de' Guidiccioni . . .“ (Intermèdes, S. XXVII). Die choreographisch-musikalische Gliederung des Ballo ist von Walker klar analysiert worden (S. XXVIII). Bezeichnend ist, daß man auf den Gesang nicht verzichten wollte. Der Vorgang ist der gleiche wie bei der geschilderten Entstehung des „Gioco della cieca“ in Guarinis „Pastor fido“. Grundlage des Anfangsteils (S. 140/41) des Cavalierischen Ballo ist ein Tanzbaß, dessen Tonfolge sich später in dem Ciaccona-Baß konsolidiert. Dieses Stück muß berühmt geworden sein, denn es findet sich häufig in Quellen der Zeit als Ballo del Granduca⁴³ bzw. Ballo di Firenze.

In der sekundären Beziehung des Textes zur Musik ist dem Schlußballo der Intermedien von 1589 ein in sonstiger Hinsicht ganz andersgearteter Satz französischer Theaternmusik an die Seite zu stellen: Orlando di Lasso's Beitrag zu dem „Spectaculum“, das die Königinmutter Catharina von Medici im September 1573 zu Ehren der polnischen Gesandtschaft gab, die gerade ihrem neugewählten König Heinrich von Valois gehuldigt hatte (vgl. Lasso-GA 12, S. XVII/XVIII). Auch der Plan dieses Gesangballetts (auf die enge Verwandtschaft dieser französischen Spielart mit den Florentiner Intermedien weist Sandberger S. XVI überzeugend hin) war von Balthazar de Beaujoyeux entworfen worden, insofern ist das „Spectaculum“ als Vorläufer des Ballet comique de la Royne anzusprechen. Doch ist der Text hier noch lateinisch. Der von Lasso komponierte Dialog zwischen Gallia einerseits und Pax und Prosperitas andererseits, „Unde recens reditus Pax Prosperitasque Sorores“, besteht aus Distichen. Lasso hält sich aber ganz fern von humanistischen Spekulationen über das Metrum und komponiert den Text genauso als echte Motette wie Marenzio seine Texte als echte Madrigale. Der Motette eignete aber ein loserer Zusammenhang des Textes mit der Musik, der seine mühelose Auswechslung erlaubte. So konnte Lasso noch im gleichen Jahr das Stück mit einem stark modifizierten, den bayrischen Verhältnissen angepaßten Text, „Unde revertimini, Pax Religioque sorores“, in der uns überlieferten Form (Lasso-GA 19, S. 138—146) veröffentlichen. Obwohl der Text von nur drei Gestalten gesprochen wird, ist der Dialog achttimmig komponiert. Diese klangprächtige Ausweitung erinnert an den Venus-Gesang des acht Jahre älteren Florentiner Intermediums von Alessandro Striggio,

⁴³ Vgl. z. B. die Lautensätze in Helmuth Osthoff: Der Lautenist Santino Garzi da Parma, Leipzig 1926, S. 162/163 und 178—181, auch die Umformung in dem deutschen Lied „Was ist besser im Leben“, daselbst S. 182.

den Lassos Motette in ihrer Kraft des Ausdrucks und der Gebärde allerdings überragt.

Als echte Motette, auch in der Zugrundelegung eines Prosatextes (Weisheit Salomonis 3, 1), gibt sich Jacob Regnarts neunstimmiger Satz „Justorum animae in manu Dei sunt“ zu erkennen, der in dem „Speculum Vitae Humanae“ des Erzherzogs Ferdinand II. von Tirol Verwendung fand⁴⁴. Diese „Schöne Comoedi“⁴⁵ war vom Erzherzog im Juni 1584 zur Taufe seiner Tochter Maria verfaßt und in Innsbruck mit der Musik Regnarts aufgeführt worden, wie der Komponist in einem Brief vom 23. Juni 1584 berichtet (vgl. Helmuth Osthoff in Festschrift, S. 153/54). Obwohl das Stück selbst sich durchweg deutscher Prosa bedient, werden für die Gesänge überwiegend lateinische Texte herangezogen. „Justorum animae“ wurde im 6. Akt von Engeln gesungen, während die Seele des selig sterbenden Menschen der heiligen Dreifaltigkeit vorgeführt wurde. Die Neunstimmigkeit ist nicht aus Gründen der Prachtentfaltung zu erklären, sondern spiegelt zweifellos die Neunzahl der Engelchöre wieder.

Im Satz Note gegen Note gehalten ist der sechsstimmige Chor „Barachem Ezachai“ Fridolin Jungs aus dem Luzerner Osterspiel von 1583 (M. f. M. 22, 1890, S. 79—81). Doch ist hier weder eine klassizistische Stilisierung im Sinne Andrea Gabriellis beabsichtigt, noch liegen humanistisch-metrische Tendenzen vor. Beabsichtigt ist vielmehr eine bewußte Simplizität, die den parodistischen Charakter dieses Judenchores verdeutlichen soll. Abgesehen von dem Sprachgemengsel aus Hebräisch und Italienisch äußert sich die parodistische Absicht vor allem in den abrupten Rhythmen dieses Chores.

Die Florentiner Intermedien von 1579 und 1589 enthielten verschiedene Möglichkeiten, den Menschen in dramatischer Bewegung musikalisch einzufangen. Am deutlichsten traten sie in den solistischen Stücken zutage. Mochten diese aber den dramatischen Sologesang mehr von der vokalen (Reduktion des A-cappella-Satzes) oder mehr von der instrumentalen Seite (Kolorierung einer Stimme eines primär instrumental konzipierten Satzes) angehen, sie mußten auf halbem Wege stehen bleiben. Alle diese Versuche, Sologesang zu verwirklichen, gingen von musikalisch-satztechnischen Gegebenheiten aus, die sie im Sinn des Sologesangs modifizierten. Von daher aber führt keine Brücke zur echten Darstellung des Menschen, wie sie dann der Monodie gelingt. Aller Vorgeschichte zum Trotz fällt dieses Neue gewissermaßen vom Himmel, und zwar nur wenige Jahre nach den zuletzt besprochenen Intermedien. Wohl war alles bereit, und wohl konnte dies nur in Florenz geschehen, es sind sogar dieselben Namen, auf die wir hier wieder

⁴⁴ Festschrift Johannes Wolf, Berlin 1929, S. 159—161.

⁴⁵ Ausgabe des Textes von Jacob Minor in den Neudrucken deutscher Literaturgeschichte Nr. 79/80, Halle 1889.

stoßen — und doch wirkt die Erscheinung echter Monodie in der ersten Oper „Dafne“ (zwischen 1594 und 1597 entstanden; Text von Rinuccini) wie ein plötzliches Wunder. Als Beispiel stehe hier die erste Strophe des Prologes, dessen Musik mit großer Wahrscheinlichkeit von Peri stammt (zuerst publiziert in Ghisi: Monodia, S. 48):

Da fortuna - ti campi ov' immor - tali Godon's al - l'om -

bra da frondosi mirti I graditi del ciel felici spirti Mostromi in

questa nott' a voi mortali mostromi in questa nott' a voi morta - li

Diese Musik nährt sich von all den ausstrahlenden und darstellenden Kräften, die im 16. Jahrhundert entwickelt worden waren und die hier zu beschreiben versucht wurden. Dennoch liegt das Entscheidende jenseits der Möglichkeiten des Cinquecento und damit unseres Themas. Hier ist ein ganz neuer Ansatz gefunden, indem die Musik mit dem Menschen als sprechendem Wesen ernst macht. Hier wird der Text nicht mehr in dieser oder jener Weise behandelt, sondern das Sprechen selbst äußert sich unmittelbar als Gesang. Dieses radikale musikalische Sprechen aber gebiert gleichsam aus sich heraus seinen Gegenpol: den rein instrumentalen Untergrund, verkörpert im Generalbaß. Singstimme und Generalbaß spiegeln das Verhältnis des agierenden Menschen zur Bühne. Zum ersten Mal ist hier eine musikalische Struktur gefunden, die ein autarkes musikalisches Theater ermöglicht. Damit beginnt eine ganz neue Epoche nicht nur des Theaters, sondern auch der Musik. Mit dem Musiktheater, der Oper tritt die letzte große Gattung abendländischer Kunst auf den Plan.

BIBLIOGRAPHIE

Die folgende Aufstellung enthält diejenigen Veröffentlichungen, die im Verlauf der Arbeit an mehr als einer Stelle zitiert werden. Die in der Arbeit benutzten Kurztitel sind in Klammern vermerkt.

- Ambros, August Wilhelm: Geschichte der Musik, Dritte . . . Auflage . . . von Otto Kade, Dritter Band, Leipzig 1891 (*Ambros III*)
- Ambros, August Wilhelm: Geschichte der Musik, Vierter Band, Dritte . . . Auflage . . . von Hugo Leichtentritt, Leipzig 1909 (*Ambros IV*)
- Ambros, August Wilhelm: Geschichte der Musik, Fünfter Band . . . herausgegeben von Otto Kade, Dritte . . . Auflage, Leipzig 1911, (*Ambros V*)
- Anglés, Higinio (Hrsg.): La Música en la Corte de los Reyes Católicos II und III, Polifonía profana, Cancionero Musical de Palacio vol. 1 und 2 = Monumentos de la Música Española V und X, Barcelona 1947 und 1951 (*Anglés vol. . .*)
- Arcadelt, Jacques: The Chansons of J. A. volume I (Le Roi et Ballard 1553—59) Edited by Everett B. Helm, Northampton, Massachusetts 1942 = Smith College Music Archives Number V (*Arcadelt: Chansons*)
- Barbieri, Francisco Asenjo (Hrsg.): Cancionero Musical de los siglos XV y XVI, Madrid 1890 (*Barbieri*)
- Becherini, Bianca: La Canzone „Alla Battaglia“ di Henricus Isac, Revue Belge de Musicologie VII, 1953, S. 5—25 (*Becherini: Canzone*)
- Becherini, Bianca: Catalogo dei Manoscritti Musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze, Kassel / Basel / London / New York 1959 (*Becherini: Biblioteca Nazionale*)
- Benvenuti, Giacomo (Hrsg.): Andrea e Giovanni Gabrieli e la Musica strumentale in San Marco, Milano 1931 = Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana vol. I (*Istituzioni e Monumenti I*)
- Bonfantini, Mario (Hrsg.): Le Sacre Rappresentazioni Italiane, Raccolta di Testi dal secolo XIII al secolo XVI, Milano 1942 (*Bonfantini*)
- Bragard, Anne-Marie: Verdelot en Italie, Revue Belge XI, 1957, S. 109—124 (*Bragard I*)
- Bragard, Anne-Marie: Étude bio-bibliographique sur Philippe Verdelot . . . Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires, Collection in 4^o — Deuxième série, Tome XI — Fascicule 1, Bruxelles 1964 (*Bragard II*)
- Bridgman, Nanie: Un manuscrit italien du début du XVI^e siècle, Annales musicologiques I, 1953, S. 177—267 (*Bridgman*)
- Brown, Howard Mayer: Music in the French Secular Theater 1400—1550, Cambridge, Massachusetts, 1963 (*Mayer Brown*)
- Burney, Charles: A General History of Music . . . Third Edition, 4 Bände, Baden-Baden 1958 (*Burney . . .*)
- Cesari, Gaetano: Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert, Cremona 1908 (*Cesari*)
- Chanson and Madrigal 1480—1530, Studies in Comparison and Contrast, A Conference at Isham Memorial Library September 13—14, 1961, Edited by James Haar, Cambridge, Massachusetts, 1964 (*Chanson and Madrigal*)

- D'Accone, Frank A.: Heinrich Isaac in Florence: New and Unpublished Documents, *The Musical Quarterly* XLIX, 1963, S. 464—483 (*D'Accone: Isaac*)
- D'Ancona, Alessandro (Hrsg.): Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI, vol. I und II, Firenze 1872 (*D'Ancona: Rappresentazioni . . .*)
- D'Ancona, Alessandro und Bacci, Orazio (Hrsg.): Manuale della Letteratura Italiana, Nuova edizione, 6 Bände, Firenze 1928 (*D'Ancona-Bacci . . .*)
- Della Corte, Andrea und Pannain, Guido: Storia della Musica I, Torino 1952 (*Della Corte-Pannain*)
- Doni, Antonfrancesco: I Marmi, parte II, Venedig 1552 (*Doni*)
- Einstein, Alfred: The Italian Madrigal, 3 Bände, Princeton / New Jersey 1949 (*Einstein*)
- Expert, Henry (Hrsg.): Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française (Band 7), Paris 1898 (*Expert*)
- Fêtes de la Renaissance, Les. Journées Internationales d'Études, Abbaye de Royaumont, 8—13 Juillet 1955, Études réunies et présentées par Jean Jacquot, Paris 1956 (*Fêtes de la Renaissance*)
- Gallico, Claudio: Un Canzoniere Musicale Italiano del Cinquecento, Firenze 1961 (*Gallico: Canzoniere*)
- Gandolfi, Riccardo: Intorno al Codice membranaceo . . . del R. Istituto Musicale di Firenze, N. 2440, *Rivista Musicale Italiana* XVIII, 1911, S. 537—548 (*Gandolfi*)
- Ghisi, Federico: Alle fonti della monodia, Milano 1940 (*Ghisi: Monodia*)
- Ghisi, Federico: Feste Musicali della Firenze Medicea (1480—1589) a cura di F. G., Firenze 1939 (*Ghisi: Feste*)
- Ghisi, Federico: I Canti Carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e XVI secolo, Firenze-Roma 1937 (*Ghisi: Canti*)
- Ghisi, Federico: Le Musiche di Isaac per il „San Giovanni e Paulo“ di Lorenzo il Magnifico, *La Rassegna Musicale* XVI, 1943, S. 264—273 (*Ghisi: Musiche*)
- Gläsel, Rudolf: Zur Geschichte der Battaglia, Diss. Leipzig 1931 (*Gläsel*)
- Hertzmann, Erich: Adrian Willaert in der weltlichen Vokalmusik seiner Zeit, Leipzig 1931 (*Hertzmann*)
- Hewitt, Helen und Pope, Isabel (Hrsg.): Harmonice Musices Odhecaton A, Cambridge, Massachusetts, 1946 (*Odhecaton*)
- Jeppesen, Knud (Hrsg.): Die mehrstimmige italienische Laude um 1500, Leipzig/Kopenhagen 1935 (*Jeppesen: Laude*)
- Jeppesen, Knud: Venetian Folk-Songs of the Renaissance, Papers read by Members of The American Musicological Society for 1939 (1944) = Kongreßbericht New York 1939, S. 62—75 (*Jeppesen: Venetian Folk-Songs*)
- Isaac, Heinrich: Weltliche Werke. Bearbeitet von Johannes Wolf. DTÖ XIV, 1 und XVI, 1 (S. 203—242), Wien 1907 und 1909 (*DTÖ . . .*)
- Just, Martin: Heinrich Isaacs Motetten in italienischen Quellen, *Analecta Musicologica* 1, 1963, S. 1—19 (*Just*)
- Levi, Eugenia (Hrsg.): *Lirica Italiana Antica*, Firenze 1908 (*Levi*)
- Liliencron, Rochus von: Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im XVI. Jahrhundert, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* VI, 1890, S. 309 bis 387 (*Liliencron: Chorgesänge*)
- Machiavelli, Niccolò: La Mandragola e Clizia, a cura di Aldo Borlenghi, Milano 1959 = Biblioteca Universale Rizzoli 1419—1420 (*Machiavelli*)
- Magagnato, Liscio: Teatri Italiani del Cinquecento, Venezia 1954 (*Magagnato*)

- Masson, Paul-Marie (Hrsg.): Chants de Carnaval Florentins . . . , Paris 1913 (*Masson*)
- Medici, Lorenzo de': Tutte le Opere, 3 Bände, a cura di Gigi Cavalli, Milano 1958 = Biblioteca Universale Rizzoli 1292—94, 1311—14 und 1359—60 (*Medici* . . .)
- Monte, Philippus de: Missa „Ultimi miei sospiri“, Düsseldorf 1928 (*De Monte*)
- Monterosso, Raffaello (Hrsg.): Le Frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci . . . Libri I, II e III nella trascrizione di Gaetano Cesari, Edizione critica di R. M., Cremona 1954 = Instituta et Monumenta I, 1 (*Instituta et Monumenta I, 1*)
- Musique et Poésie au XVI^e Siècle, Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Sciences Humaines V, Paris 1954 (*Musique et Poésie*)
- Osthoff, Helmuth: Josquin Desprez, 2 Bände, Tutzing 1962 und 1965 (*H. Osthoff: Josquin* . . .)
- Osthoff, Wolfgang: Monteverdistudien I, Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis, Tutzing 1960 = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte herausgegeben von Thrasybulos G. Georgiades, Band 3 (*W. Osthoff: Monteverdistudien I*)
- Pedrell, Felipe (Hrsg.): Cancionero Musical Popular Español, 4 Bände, Valls: Cataluña o. J. (1919/20) (*Pedrell*)
- Plamenac, Dragan: A Reconstruction of the French Chansonier in the Biblioteca Colombina, Seville, The Musical Quarterly XXXVII, 1951, S. 501—542 und XXXVIII, 1952, S. 85—117 und 245—277 (*MQ* . . .)
- Plamenac, Dragan (Hrsg.): Faksimile-Ausgabe der Handschriften Sevilla 5—I—43 & Paris N. A. Fr. 4379 (Pt. 1). Mit einer Einleitung von D. P., Institute of Mediaeval Music, Brooklyn, N. Y. 1962 = Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften Nr. 8 (*Faksimile Sevilla*)
- Poliziano, Angelo: Tutte le Poesie Italiane, a cura di Gustavo Rodolfo Ceriello, Milano 1952 = Biblioteca Universale Rizzoli 423—425 (*Poliziano: Poesie*)
- Reese, Gustave: Music in the Renaissance, Revised Edition, New York 1959 (*Reese*)
- Riemann, Hugo: Handbuch der Musikgeschichte II, 1, Leipzig 1907 (*Riemann: Handbuch II, 1*)
- Rubsamen, Walter: Literary Sources of Secular Music in Italy (ca. 1500), Berkeley and Los Angeles 1943 (*Rubsamen: Sources*)
- Sandberger, Adolf: Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte I, München 1921 (*Sandberger: Aufsätze*)
- Schering, Arnold: Geschichte der Musik in Beispielen, Leipzig 1931 (*Schering: Beispiele Nr. . . .*)
- Schering, Arnold: Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs im 16. Jahrhundert, Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 13, 1911/12, S. 190—196 (*Schering: Sologesang*)
- Schrade, Leo: La Représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico (Vicece 1585). Étude suivie d'une édition critique de la tragédie de Sophocle par Orsatto Giustiniani et de la musique des chœurs par Andrea Gabrieli, Paris 1960 (*Schrade: Représentation*)
- Schwartz, Rudolf (Hrsg.): Ottaviano Petrucci, Frottole, Buch I und IV, Leipzig 1935 = Publikationen älterer Musik, Achter Jahrgang (*PÄM 8*)
- Stevenson, Robert: Spanish Music in the Age of Columbus, The Hague 1960 (*Stevenson*)

- Torre Franca, Fausto: *Il Segreto del Quattrocento*, Milano 1939 (*Torre Franca*)
- Vogel, Emil: *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens . . .* von E. V. Mit Nachträgen von Prof. Alfred Einstein, 2 Bände, Hildesheim 1962 (*Vogel . . .*)
- Walker, D. P. (Hrsg.): *Les Fêtes du Mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine Florence 1589 I: Musique des Intermèdes de „La Pellegrina“*, Édition critique par D. P. W., Études par Federico Ghisi et D. P. W., Notes critiques par D. P. W. et J. Jacquot, Paris 1963 (*Intermèdes*)

NACHWORT

Die vorliegende Arbeit und Edition war im Sommer 1964 abgeschlossen und wurde im selben Jahr der Philosophischen Fakultät der Universität München als Habilitationsschrift eingereicht. Sie ist seit dieser Zeit nur im Notwendigsten ergänzt worden, vorwiegend auf Grund neu erschienener Literatur, die jedoch zum Teil nur noch durch Nennung berücksichtigt werden konnte. Um einen unorganischen Einschub in den Text zu vermeiden, wurde davon abgesehen, die 1966 erschienenen Madrigale aus Adrian Willaerts *Musica Nova* von 1559 (CMM 3, XIII) nachträglich in die Betrachtung einzubeziehen. Erst kurz vor Beendigung des Druckes erreicht mich Walter H. Rubsamens Aufsatz „The Music for ‚Quant’è bella giovinezza‘ and other Carnival Songs by Lorenzo de’ Medici“ (Art, Science, and History in the Renaissance, ed. Charles S. Singleton, Baltimore, Maryland, 1968, S. 163—184), auf den hingewiesen sei.

Die hier behandelten allgemeineren theater- und kulturgeschichtlichen Fragen waren Gegenstand intensiven Gedankenaustausches mit meinem Freund Christoph Luitpold Frommel, Bonn-Rom. Ohne dieses Gespräch wären meine Untersuchungen nicht in Gang gekommen und hätte sich mancher fruchtbare Aspekt nicht ergeben. Den Anstoß zur Ausarbeitung verdanke ich meinem Lehrer, Professor Thrasybulos G. Georgiades, der das Werden des Buches durch rege und hilfreiche Anteilnahme förderte. Wie viel von seiner Methode und seinen Erkenntnissen eingeflossen ist, wird der kundige Leser auf Schritt und Tritt bemerken (vgl. die Anmerkung hier auf Seite 63). Angesichts unserer zehnjährigen Zusammenarbeit in München, auf die ich dankbar zurückblicke, könnte es kaum anders sein. Vielen Einzelfragen galten fruchtbare Erörterungen mit meinem Vater, dessen Forschungen sich während der Entstehungsjahre des Buches mit den meinigen im gleichen historischen Zeitraum auf das glücklichste trafen.

Ich danke der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die den Druck unterstützt hat, und dem Verleger, Herrn Hans Schneider Tutzing, der auf alle Wünsche bereitwillig eingegangen ist, sowie Frau cand. phil. Frohmuth Dangel-Hofmann für das sorgfältige und verständnisvolle Herstellen der Notenvorlagen. Allen im Text genannten Bibliotheken bin ich zu Dank verpflichtet, in allererster Linie aber der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek, in der ich mich während meiner Münchner Zeit zuhause fühlte. Ohne ihre Schätze, die mir in liberalster Weise von Herrn Dr. Hans Halm † und Herrn Dr. Kurt Dorfmueller zugänglich gemacht wurden, hätte die Arbeit in der vorliegenden Gestalt nicht entstehen können.

Würzburg, im März 1969

Wolfgang Osthoff

REGISTER

(Einfache arabische Ziffern bezeichnen die *Seiten* des Textteils, römische Ziffern und arabische Ziffern in eckigen Klammern bezeichnen die *Nummer* des betreffenden Stückes im Notenteil)

- „Abradate“ (Byrd) 332
 „A che ne stringi o scelerata fame“ (Cortecchia) 339
 „Adieu Florence la jolie“ (Guillaume Pietrequin) 174
 „A gran torto si lagna“ (Cortecchia) 342, XIV B
 Agricola, Alexander 114
 „A la bataglia“ (Isaac) 26, 28, 29, 65, 73, 78—109, 123, 249
 „A la cazza“ s. „Jamo alla caccia“
 Alamanni, Antonio 120
 Alamanni, Lodovico 219
 „A la pesca“ 45, 65
 Alberti, Gasparo 308
 Alberti, Leone Battista 310—311, 318
 Aleotti 327
 Alessandro de' Medici (Herzog von Toscana) 217
 „Al foco al foco“ (Stringari) 184—186, [12]
 Alfonso I. von Aragon 57
 Alfonso I. d'Este 99
 Alfonso della Viola 166, 313—317
 „Alhor ch'el verno“ 45
 „Alla bataglia“ 3-st. (anonym) 102—108, 161, 303
 „Alla caiza, alla caiza“ 61—65, 66, 69, 105
 „Al mein mut“ (Isaac) 81—82, 90
 Altoviti, Giannozzo di Bernardo 43
 „Altro non è il mio amor“ (Costanzo Festa) 294—297, 300, 301, [26]
 „Altro non è il mio amor“ (M. Jan) 298—299, 300, 301, [27]
 „Altro non è il mio amor“ (Claudin de Sermisy) 297—298
 „Altro non è'l mio amor“ (Verdelot) 276, 299—304, [28]
 Aluta (Macropedius) 169, 341
 „Al vaglio, al vaglio“ 117
 Alvarez de Toledo, Don Fadrique 159
 Amanio, N. 250
 Ambra, Francesco d' 342, 343
 „A me che fatta son“ (Striggio d. Ä.) 343—345, 354, XV
 Amerbach, Bonifacius 98
 Aminta (Tasso) 151, 311, 317
 Ammerbach, Elias Nikolaus 243
 „Amor che fai? Occido“ 190
 „Amor che mi consigli“ (Costanzo Festa) 204
 „Amor. che vuoi. ragion.“ (Tromboncino) 184
 „Amore io vo fugendo“ 74—77, 159, 341, [2]
 „Amor la tua virtute“ (Arcadelt) 275
 „Amor mi fa morire“ (Willaert) 283—284
 „Amor quanto più lieto“ (Verdelot) 250, 264—267, 272, [19]
 „Amor se vuoi ch'i torni al giogho antico“ (Pisano) 208, 209—210
 „Amor sia ringraziato“ (Pisano) 208
 Ana, Francesco 132
 Andrea della Viola 313
 Andrea del Sarto 120, 218
 Andrea di Cosimo 120
 Andrisca (Macropedius) 169, 341
 Anguillara, Giovanni Andrea dell' 327
 Animuccia, Giovanni 111, 322—323
 Anna, Königin von Frankreich 171, 292
 Anna d'Alencon 144
 Antenoreo, Onofrio 132
 Antico, Andrea 132
 Antonio dal Cornetto 312
 Antonio Padovano s. Stringario
 „A poste messe veltri e gran mastini“ (Lorenzo di Florentia) 60
 Apulejus 145

- „Aqua aqua aiuto“ (Tromboncino) 183—184
 Aquila, Serafino dell' 10, 43, 181—183
 Arcadelt 66, 165—166, 214, 243, 269 bis 280, 285, 287, 304—305, 307
 Archilei, Antonio 349
 Archilei, Vittoria 348
 Aretino, Pietro 267
 Aria della Battaglia (Andrea Gabrieli) 96, 107
 Aria della Battaglia (Annibale Padovano) 96, 107
 Aridosia (Lorenzino de' Medici) 217
 Ariost 154
 Aristoteles 319, 326
 Aron, Pietro 158, 238
 Asinaria (Plautus) 10
 „A te sia laude, o Carità perfetta“ 77
 „Autant en emporte le vent“ (Pierre de la Rue) 55
 Auto de la Pasión (Fernández) 159
 Auto pastoril castelhano (Gil Vicente) 160—161
 „Ave sanctissima Maria“ (Verdelot?) 308
 Azzaiolo, Filippo 195, 241—243

 „Bacco Bacco Evoe“ (Corteccia) 169, 340—341, XIII D
 Bach 307
 Baif 130
 Balbi, Ludovico 237, 244
 Ballet comique de la Royne 353—354
 Ballo (Cavaliere) 354
 Baltasarini s. Beaujoyeux
 „Barachem Ezachai“ (Jung) 355
 Bardi, Giovanni de' 347, 350—355
 Bargagli, Girolamo 350
 Barges, Antonio 195
 Bartholomeus Florentinus 47—48, 49, 51—52
 Bartoli, Cosimo 214, 269—270
 Bartolucci s. Rufino
 Basse Danse 32—33, 35, 37, 97
 Bataglia Taliana (Mathias Fiamengo) 195, 204
 Bataille, La (Janequin) s. Guerre
 Beatrice (Galeotto del Carretto) 10, 145, 146
 Beatrice d'Este 132
 Beaujoyeux, Balthazar de 353, 354
 Beaulieu, Lambert de 353
 Beccari, Agostino de' 151, 166, 312—317, 318
 Becchi, Gentile 79
 Beethoven 86, 103—104
 Belcari, Feo 30—31, 36, 76, 159, 313
 Bellini, Giovanni 221
 Bembo, Pietro 206, 207, 208, 257, 274, 275
 „Ben mille volte al dì“ (Michele Pesenti) 165
 „Ben venga amore“ (Animuccia) 111
 „Ben venga Maggio“ 110—111, [4]
 Beolco, Angelo s. Ruzzante
 Bergerie spirituelle (Des Masure) 353
 Berlioz 68
 Bernardino di Giordano 120, 218
 Bernardino d'Urbino 157
 Bernardo Pisano 49, 55, 207—210
 Bibbiena 154, 318, 319, 333, 350
 Bièntina 115
 Bisticci, Vespasiano da 38
 Boccaccio 133
 Bonaccorsi, Biagio 256
 Borbo, Giacomo 57
 Borgia, Lucrezia 10
 Boscan, Juan 314—315
 Bossinensis, Franciscus 129, 183
 Bracciolini, Francesco 145
 Broccho, Giovanni 132
 „Buona roba abbiám brigata“ 118, 123
 Buontalenti, Bernardo 351
 Busnois 90
 Byrd 243, 331—332, 341
 Byron 171

 „Cacciando per gustar di quel tesoro“ (Nicola Zaccaria da Brindisi) 60
 „Cacciando un giorno vidi una cervetta“ (Ciconia) 61
 Caccini, Giulio 347, 349
 Calandri, Filippo 344
 Calandria (Bibbiena) 154—155, 319
 Camelli, Benedetto 136
 Camelli, Tommaso 136
 Cammelli, Antonio 131—136, 141, 223, 318
 Canale, Carlo 310
 Cantio septem vocum (Johann Walter) 26

- „Canti zoiosi“ 36
 Canto de' coreggiai s. „Donne coregge“
 Canto de' diavoli s. „Già fumo hor non
 siam più spirti beati“
 Canto de' facitori d'olio s. „Donne noi
 siam“
 Canto degli Spazzacamini 117
 Canto dei sette trionfi del secol d'oro s.
 „Colui che dà le leggi alla natura“
 Canto delle dee s. „Ne più bella di
 queste“
 Canto delle Palle (anonym) 111
 Canto delle rivenditore s. „Buona roba“
 Canto de' molinari s. „L'arte nostra“
 Canto de' valenziani s. „Siam galanti
 di Valenza“
 Canto di Lancresine s. „Misericordie et
 Caritate“
 Canto di lanzi allegri s. „Per chazar
 maninconia“
 Canto di lanzi scoppiettieri s. „Tuf taf
 tuf taf“
 Canzona delle cicale s. „Donne, siam,
 come vedete“
 Canzona delle forese s. „Lasse, in questo
 carnasciale“
 Canzona de' Profumi s. „Siam galanti
 di Valenza“
 Canzona di Bacco s. „Quant'è bella gio-
 vinezza“
 Cappello, Bianca 346
 Capreolo, Antonio 132, 148—149, 211
 Cara 132, 140—142, 146, 149—150, 151,
 158, 181, 204, 206
 Carlo (Madrigalist) 213, 250
 Caron 25, 26
 Carota 120
 Carpaccio 198
 Carretto, Galeotto del 9, 10, 144—146,
 181, 223, 343
 Carro della morte s. „Dolor pianto e
 penitenza“
 Carro della notte s. „Fuor dell'humido
 nido“
 Casina (Plautus) 10
 Cassola, Luigi 294—304
 Castellino, Alvise 195
 Castiglione 10, 132, 150—152, 154, 159,
 223, 310
 Catharina von Medici (französische
 Königin) 354
 Cavaliere, Emilio de' 349, 351, 354
 Cecaria (Marsi) 324
 Ceccherelli, Alessandro 344—345
 Celtis, Conrad 167, 168, 169
 „Ce povre mendiant — Pauper sum
 ego“ (Josquin) 178
 Cesare Gonzaga 151, 206
 Cesena, Pelegrino 132
 Chaccia di Roma, La 43
 Chainee, Joannes 171
 Chant des Oyseaux (Janequin) 67
 Chasse, La (Janequin) 66—69, 108
 „Che debb'io far“ (Pisano) 208—209
 „Che debb'io far“ (Tromboncino) 208—
 209
 „Che fai tu, Eco“ 188
 Chelidonius, Benedictus 169
 „Chiare fresch'e dolci acque“ (Arcadelt)
 274—275
 „Chi dal ciel non ha favore“ (Nicolò
 Pifaro) 138
 „Chi dal delfin aita“ (Marenzio) 351
 „Chi ne l'ha tolta ohyme?“ (Corteccia)
 337, XIII B
 „Chi passa per sta strada“ (Azzaiolo)
 195, 241—243
 „Chi se fida de fortuna“ (Tromboncino)
 141—143
 „Chi serve a Dio con purità di core“
 31—33, 37, 76, 159, 161, 227, I
 Christine von Lothringen 349
 Cicalamento delle donne al bucato
 (Striggio) 345
 Ciconia 61
 Cingoli, Benedetto da 143
 Cini, Giovanni Battista 342—346
 Clemens VII. 214, 217, 218, 258, 260,
 263, 332
 Clizia, La (Machiavelli) 216—220, 222,
 223—228, 234—237, 239, 243, 292
 Cofanaria, La (d'Ambra) 343
 Colonna, Marcantonio 163
 Colonna, Vittoria 258
 „Colui che dà le leggi alla natura“ 121—
 122, 123
 Comedia nova (Hegendorf) 169
 „Come lieta si mostra“ (Costanzo Fe-
 sta) 293, [25]

- „Coment poit avoir yoye“ (Isaac) 85
 „Come tread the Path“ (Byrd) 332
 Commodo, Il (Landi) 318, 334
 Comparinus, Paulus 173
 „Con gran fervor, Gesù, ti vo cercando“ 36
 „Con lagrim'e sospir“ (Verdelot) 250, 267
 „Con levrieri e mastini“ (Ghirardello de Florentia) 61
 „Con suave parlar“ (Verdelot) 256—257
 Contarenus, Petrus 188
 „Coppia gentil“ (Malvezzi) 347
 Coquillart, Guillaume 32, 37
 Correggio, Niccolo da 9, 183—184
 „Corrino multi cani ad una cazia“ 61
 Corsi, Pietro 161—162, 310
 Corteccia, Francesco 169, 275, 334—343, 346
 Cosimo I. Medici 208, 216, 292, 334, 338—339, 342
 „Così pensoso com'Amor mi guida“ (Francesco Landini) 60
 „Così suav'e'l foco et dolce il nodo“ (Costanzo Festa) 292
 Couillart 264
 Couperin 68
 „Crudel fugi se sai“ 145—150, 162, 310, 318, VI a
 Cruels, Pierre 325
- Dafne (Rinuccini) 356
 „Dai dolci camp'Elisi ove tra fiori“ (Arcadelt) 270, 273—274, 275, [22]
 „Dalle più alte sfere“ (Archilei) 349
 „Da l'orto se ne vien la villanelle“ 194
 „Dal vago e bel sereno“ (Malvezzi) 348
 Dante 145, 306
 „Da poi che'l sole“ (Niccolò da Perugia) 58—59
 „Da poi nocte vien la luce“ 143
 Dazzi, Andrea 120
 Débat d'un jeune moine (Farce) 36
 Debussy 68
 „Deh come trista dei“ (Arcadelt) 280
 „Deh non haranno mai“ 186—187
 Deiss, Michael 171
 „De la da l'acqua“ (fra Pietro da Hostia?) 194
- De los pastores que de tornaron palaciegos (Encina) 159—160
 „Der Hund“ (Isaac) 92—96
 Deslougues, Philippe s. Verdelot
 Des Masure, Louis 353
 Dialogo di tre ciechi s. Cecaria
 „Dicesi che la morte“ (Lasso) 324—325
 „Dio per mostrare in vita“ (Verdelot) 250
 „Di, porque mueres en cruz“ 159
 „Divini occhi sereni“ (Verdelot) 267, 268
 Dolce, Lodovico 180
 „Dolcissime Sirene“ (Malvezzi) 348
 „Dolor pianto e penitenza“ 119—120, 122, 123, 247
 Donato di Florentia 61
 Doni, Antonfrancesco 214, 221, 222, 247, 307
 „Donna ben che di rado“ (Pisano) 208, 209
 „Donna di dentro“ (Isaac) 197
 „Donna leggiadr'e bella“ (Verdelot) 254, 267, 268
 „Donna ne fu ne fia“ (Costanzo Festa) 288—289
 „Donne coregge forte et naturale“ 117, 118, 123
 „Donne noi siamo“ (Agricola) 114
 „Donne, siamo, come vedete“ 114
 „Donne, venete al ballo“ 196
 „Dormend'un giorn'a Bai“ (Verdelot) 254—255, 308
 „Dormend'un giorn'a Bai“-Messe (Guerero) 308
 Dragonetto, Bonifazio 257, 283—284
 Dufay 7, 26, 31, 307
 „Dulcis amica Dei“ (Weerbeke) 99
 „Dunque fra torbid'onde“ (Peri) 349
 Dunstable 307
 „Dur'è'l partito dove m'astringete“ (Costanzo Festa) 291
- „Ecce beatam lucem“ (Striggio d. A.) 346
 „Ecce tu pulchra es“ (Josquin) 56—57
 „Ecco che pur doppio sì lunghi affanni“ (Arcadelt) 270—272, 275, [20]
 „Ecco el Messia“ 110—111
 „E d'una viduella“ (Alvise Castellino) 195

- Egle (Giraldi Cintio) 151, 312
 Égloga de Fileno y Zambardo (Encina) 161
 „Ein frolich wesen“ (Isaac) 81—82
 Eklogen (Pietro Corsi) 161—168, 310
 „E la morte di marito“ (Cambio Perissone) 195
 Elisabetta Gonzaga 132, 151
 „El que sin ti bivar ya no queria“ (Fuenllana) 314—315
 „El que sin ti bivar ya no queria“ (Vásquez) 314
 „El ridir ciò che tu fai“ (Pisano) 208
 Encina 21—22, 159—160, 161
 „En memoria d'Alixandre“ (Anchieta) 21
 Epicuro s. Marsi
 Ercole I. d'Este 97, 132, 133
 Ercole II. d'Este 313
 Escribano, Juan 143
 „E se per gelosia“ 195
 Euripides 180, 312
 Eustachius De. M. Regali Gallus 163—164
 Eustachius De. M. Romanus 163
 „Faccia chi dè s'è'l pò che passa l'ora“ (Donato di Florentia) 61
 „Fammi una gratia, amore“ (Isaac) 49—51, 52, 113, 123
 Fantasia 98—99
 Farsa (Sannazaro) 18—19, 26
 Fastraets, Christiaen 325
 „Fate ben gente cortese“ (Tromboncino) 129—130, [6]
 Federico Gonzaga 181
 Federico da Montefeltre 33—36, 38
 Federico d'Aragona 33
 Ferdinand I. (deutscher Kaiser) 171
 Ferdinand II. (Erzherzog von Tirol) 355
 Ferdinand von Aragon 15, 16, 21, 22
 Ferdinand, Herzog von Bayern 345
 Ferdinando I. Medici 349, 351
 Ferminot 204
 Fernández, Lucas 159
 Fernandus servatus (Verardi) 18
 Ferrante I. von Aragon 23—24
 Festa, Costanzo 66, 158, 171, 172, 193, 210, 243, 250, 286—298, 300, 301, 302, 304—305, 334
 Festa, Sebastiano 195, 205, 210—212, 213, 250
 „Fidel e bel cagnuolo“ (Verdelot) 253, 296
 Fieschi, Ottobono 210
 Filostrato e Panfila (Cammelli) 131—136, 223, 318
 Fogliano, Lodovico 197
 „Foll'è chi crede“ (Arcadelt) 270
 Fornaciaio, Jacopo 219
 Forster, Georg 73
 Forteguerri, Fra Leone 116
 „Fortuna d'un gran tempo“ (Lodovico Fogliano) 197
 „Forza d'amor dallo superno Clime“ (F. Violante) 153—155, [9]
 Francesco I. Medici 342, 346—347
 Francesco da Este, Don 313
 Francesco II. Gonzaga 132
 Francesco, Kardinal Gonzaga 132
 Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino 154
 „Frater conradus“ (Isaac) 85
 Fuenllana, Miguel de 314—315
 „Fuggi pur da me se sai“ (Antonio Capriolo) 148—149
 „Fugi se sai fugir“ (Cara) 149—150, [8]
 „Fugite l'amorose cure acerbe“ (Verdelot) 179—180
 „Fuor dell'humido nido“ (Strozzi) 347—349
 Furto, Il (d'Ambra) 342
 „Gabriel archangelus“ (Verdelot) 264, 308
 „Gabriel archangelus“-Messe (Palestrina) 308
 Gabrieli, Andrea 95, 96, 107, 321, 328—332, 351, 353, 355
 Gabrieli, Giovanni 353
 Gager, William 332
 Galilei, Vincenzo 315
 Galladei, Maffeo 180
 Gara della Rovere, Lucrezia 163
 Garsi da Parma, Santino 354
 „Gasajemonos de hucia“ (Encina) 159—160
 Gelli, Giovambattista 293, 334
 Gentile Arentino 79
 George 184

- Geremi 9
 Gero, Ihan 204, 294
 Gesualdo 247
 Ghirardello di Florentia 60, 61
 Giacheto 208
 „Gia fumo hor non siam più spirti beati“
 119, 247
 „Giamo ala caccia“ 43
 Gian 97—99
 „Giente de cors“ 35, 37
 Gil Vicente 160—161
 Giorgione 221
 Giovane de Nola 240, 243
 Giovanna d'Austria 343
 Giraldi Cintio, Giovanni Battista 151,
 311—312, 319—324, 325—326
 „Gite rime dolenti“ (Arcadelt) 274
 Giustiniani, Orsatto 326—331
 „Gloria et honore coronasti“ (Isaac)
 262—263
 „Gloriarmi poss'io donne“ (Verdelot)
 252—253, 254
 Gluck 104, 329, 330
 „Godi turba mortal“ (Cavalieri) 349
 Gombert 264, 308
 Grazzini, Anton Francesco 109—110,
 116, 343—346
 Grotte, Nicolas de la 315
 „Guardane almo Pastore“ (Corteccia)
 337
 Guarini, Giambattista 151, 311, 312, 317,
 354
 Guarino, Battista 133
 Guerre, La (Janequin) 66—67, 96,
 106—109, 119, 193, 201—204
 Guerrero, Francisco 308
 Guglielmo IX. Paleologo 144
 Guicciardini, Francesco 218—220
 Guidiccioni, Giovanni 276
 Guidobaldo I. da Montefeltre 38, 132

 Händel 104
 „Hahu ahu apres l'escoufle“ 65—66
 „Hanc io lucem“ 161—168, 175, 314,
 315, VIII
 „Haymè Amor Haymè fortuna“ (Fra
 Rufino Bartolucci) 188—189
 Hecastus (Macropedius) 169

 Hegendorf, Christoph 169
 Heinrich III. (französischer König) 328,
 353, 354
 Henno s. Progymnasmata
 Hercules Oetaeus (Seneca) 170—179
 Hermes von Mailand 174
 Hesdimois 143
 Hieronimus Alauro 167, 263
 Hippolytos (Euripides) 312
 Hippolytus (Seneca) 331—332
 Historia Baetica (Verardi) 15, 17, 18
 Historia de rege francie (Locher) 167,
 169
 Hofhaimer 167, 169
 „Hoime che la brunetta mia“ (Verdelot)
 199—201, 247, 248, [13]
 „Hora e di Maggio“ (Isaac) 81, 110
 Horaz 165—167
 „Hor chi mai cantera, se non canta
 hoggi“ (Corteccia) 339
 „Hoy comamos y bebamos“ (Encina) 160

 „Iacche Bacche ohe ohe“ 169
 „If trickling tears of mine“ (Byrd) 332
 „Il bianco e dolce cigno“ (Arcadelt)
 276—278
 „Ile Fantazies“ (Josquin) 98
 „Illumina oculos meos“ 3-st. (Isaac) 176,
 177
 „Illumina oculos meos“ 4-st. (Isaac) 171,
 175—177
 „Illumina oculos meos“ (Lasso) 176
 „Illumina oculos meos“ (Palestrina) 176
 „Imperii procures“ (Isaac) 83, 84, 268
 „In fata dum concesserit“ (Vrandken)
 325
 „In forma quasi tra'l veghiar e'l sonno“
 (Vincenzo di Arimino) 60
 Ingegneri, Angelo 328
 Innozenz VIII. 17
 „Insprugk ich muss dich lassen“ (Isaac)
 85
 „In te Domine speravi“ (Verdelot) 216
 „Integer vitae, scelerisque purus“ (Arca-
 delt) 166
 „Integer vitae, scelerisque purus“ (Mi-
 chele Pesenti) 165, 166, 167, 168, 314,
 315

- „Integer vitae, scelerisque purus“ (Senfl) 167
 „Integer vitae, scelerisque purus“ (Tromboncino) 165
 „Io che dal ciel cader farei la luna“ (Caccini) 349
 „Io che l'onde raffreno“ (Malvezzi) 348
 „Io mi rivolgo indietro a ciascun passo“ (Arcadelt) 274
 „Io son quel misero ingrato“ 114
 Isaac 26, 28, 29, 48—51, 52, 54, 55, 65, 73, 74, 78—109, 110, 111—114, 116—118, 121—122, 123, 170—179, 180, 181, 188, 197, 208, 232, 241, 249, 262—263, 268, 294, 332
 Isabella d'Este 10, 38, 132—133, 144, 145, 154, 157, 206
 Isabella von Kastilien 16
 „Italia che hai sì longamente dormito“ 258
 „Italia mia“ (Verdelot) 258, 308
 „Italia mia“-Messe (Alberti) 308
 „I vostr'acuti dardi“ (Verdelot) 276, 277—280
- Jacobus de Voragine 39
 Jacopo da Bologna 60
 „Jamo alla caccia“ 28, 39, 40, 42, 43, 52—69, 78, 83, 113, IV
 „Jamo a Maria“ 44
 „Jam satis terris nivis atque dirae“ (Hofhaimer) 167
 „Jam satis terris nivis atque dirae“ (Senfl) 167
 „Jam satis terris nivis atque dirae“ (Tritonius) 167
 Jan s. Jhan
 Janequin 66—69, 72, 96, 106—109, 119, 193, 201—205
 „J'ay pris amour“ (anonym) 34—38, 81, IIa
 „J'ay pris amours“ 3-st. (Isaac) 81
 „J'ay pris amours“ erste 4-st. Bearbeitung (Isaac) 81, 89
 „J'ay pris amours“ zweite 4-st. Bearbeitung (Isaac) 81
 „Je ne demande“ (Busnois) 90
 „Je ne puis vivre“ (Isaac) 82
 „Je suis de tous les Dieux“ 353
 „Jesu, Jesu“ 117
- Jhan, Maistre 250, 298—299, 300, 301—302
 Joanelli 171
 Johann Friedrich der Großmütige 26
 Josephus 289
 Josephus (Macropedius) 169
 Josquin 7, 23, 24—25, 26, 55—57, 66, 69, 95, 97, 98, 104, 178, 192, 196, 197, 208, 214, 248, 270, 293
 Julia Gonzaga 210
 Julius II. 162, 163, 165, 166
 Jung, Fridolin 355
 „Justorum animae“ (Regnart) 355
- Karl V. 119, 258
 Karl der Kühne 25
 Kleber, Leonhard 98
 Kleist 320
 Kotter, Johannes 98
- „La carità è spenta“ 32
 „La fiera testa che d'uman si ciba“ (Niccolò da Perugia) 61
 „La giustizia immortale“ (Animuccia) 322—323, [29]
 „La giustizia immortale“ (de Rore) 321—323, 325
 Lago, Giovanni del 157
 „La Imperiale“ 30
 „L'alma mia donna è bella“ (Arcadelt) 275
 „La mi fa falare“ 195, 196—197
 „La mi fa solfare“ (fra Rufino) 197
 La mi la sol (Isaac) 85, 97—101
 „La mi la so la so la mi“ (anonym) 98
 „La mi la sol la mi già vol“ 98
 Lampadius 238
 Landini, Francesco 60
 Landi, Antonio 334
 Lando, Ortensio 216
 „La pastorella si leva per tempo“ 188, [12a]
 „L'arte nostra è macinare“ 118, 123
 La Rue, Pierre de 55, 171, 173—175
 Lasca s. Grazzini
 La sol fa re mi-Messe (Josquin) 197
 „La speranza col timore“ (Tromboncino) 10
 „Lassa el cieco dolor, che ti trasporta“ 164—165

- „Lassa fare a mi ch'io ti canzero“ 197
 „Lasse, in questo carnasciale“ 114, 115
 Lasso 176, 241—243, 283, 308, 324—325, 354—355
 „Lasso ch'io ardo“ (Willaert) 284, 286
 „La Tortorella“ (Obrecht) 210
 „Laude e grazie in gentil core“ 35—37, IIb
 „Laura romanis decorata pompis“ (Hieronymus Alauro) 167, 263, [10]
 „La via de la fiumera“ 194
 Layolle, Francesco 47, 51
 Lazarus mendicus (Macropedius) 169
 Lecocq, Jean 298
 Legge, Thomas 332
 Legname, Jacopo del 10
 Leo X. 111, 120, 121, 218, 326
 Leonardo 120
 Leonora von Toledo 334, 337
 „Le Petit Rouen“ 32—33
 Le Savetier, Marguet (anonyme Farce) 12
 „Letamini in Domino“ (Verdelot) 216
 „Levanta, Pascual“ (Encina) 22
 „Le Vergin gloriose“ (Verdelot) 217—218
 „L'huom terren caduco e frale“ (Scrivano) 143
 „Liete e pensose accompagnate e sole“ (Willaert) 286
 „L'Inconstantia che seco han le mortali“ (Ferro) 323, [30]
 „L'inconstantia che seco han le mortali“ (de Rore) 321, 323
 Lippi, Filippino 335
 Locher, Jakob 167, 169
 Lodovico Sforza 102, 132
 Lorenzo di Florentia 60
 Lorenzo Medici (Herzog von Urbino) 120, 217
 Lorino da Chiari, Girolamo 158
 Lotto, Lorenzo 221
 Lucchesini de'Guidiccioni, Laura 354
 Ludus Dianae (Celtis) 168—169
 Ludwig V. von der Pfalz 73
 Ludwig XI. 69
 Ludwig XII. 24
 „L'ultimo dì di Mazo“ (Sebastiano Festa) 194—195, 205, 210
 Luprano, Filippo de 125—128, 132, 141, 143, 163, 165
 Luther 26
 Luzzaschi, Luzzasco 317
 Luzzo, Lorenzo (Il Morte da Feltre) 221
 „Ma bouche rit“ (Josquin) 248
 „Ma bouche rit“ (Ockeghem) 248
 „Maccharia, Maccharia“ 42
 Machaut 7
 Machiavelli 13, 119, 190, 213, 216—237, 243, 247, 257, 317, 318, 333, 350
 Macropedius, Georg 169, 341
 „Madonna io v'amo“ (Costanzo Festa) 296—297
 „Madonna'l tuo bel viso“ (Verdelot) 267
 „Madonna, non so dir tante parole“ (Verdelot) 267
 „Madonna per voi ardo“ (Verdelot) 267, 268
 „Madonna qual certezza“ (Verdelot) 257, 267—268
 „Madonna, quand'io penso“ (Nasco) 267
 „Madre, che festi colui che ti feci“ 36
 Madruzzo, Ludovico 171
 „Magnificat“ (Josquin) 97
 Mallarmé 68
 Malvezzi, Cristofano 347, 351, 353
 „Mandati qui d'amor“ (Verdelot) 247—249, [14]
 Mandragola, La (Machiavelli) 218—220, 223—225, 227—235, 243
 Marenzio 247, 351—353, 354
 Marri, Ascanio 243—246
 Marsi, Antonio 324
 Martini, Francesco di Giorgio 36
 Massaino, Tiburtio 348
 Massini, Filippo 206
 Mathias Fiamengo 195, 204
 „Matona mia“ (Lasso) 283
 Matthias, Ser 214
 „Maudit soit“ (Isaac) 82
 Maximilian I. 171, 174
 Medea (Dolce) 180
 Medea (Euripides) 180
 Medea (Galladei) 180
 Medea (Seneca) 180
 Medici, Giuliano de' 120
 Medici, Giulio dei s. Clemens VII.
 Medici, Lorenzo de' 27, 73—79, 102,

- 109—110, 113, 114—117, 125, 170—175, 179, 217, 218, 333, 361
- Medici, Lorenzino de' 217
- Medici, Piero di Cosimo de' 258
- Medici, Piero di Lorenzo de' 120
- Megel, Daniel 168
- „Mein Mütterlein“ (Isaac) 82
- Melanchthon 26
- Mellini, Domenico 344
- Menaechmi (Plautus) 173, 219, 341
- Mendoza, Petrus 18
- „Mentre che'l cor da gli amorosi vermi“ (Willaert) 285—286
- „Mentre nel dubio petto infuriato“ (Costanzo Festa) 289—291
- „Meraviglia è veder la notte'l cielo“ (Massaino) 348
- Merulo, Claudio 257, 307
- Messisburgo, Cristoforo di 223
- Milan, Luys 98
- Michelangelo 304, 319, 333
- „Mille regretz“ (Josquin) 55—56
- „Misereatur mei omnipotens deus“ (Richardfort) 179
- „Miserere mei Deus“ (Josquin) 178—179
- „Misericordie et Caritate“ 118—119, 123, 129
- Missa Carminum (Isaac) 85, 90
- Missa Pasqualis (Isaac) 85
- Monologue Coquillart (Coquillart) 32—33, 37
- Monte, Philipp de 308
- Monteverdi, Claudio 11, 22, 130, 177, 229, 247, 272, 290—291, 299—300, 301, 307, 310, 313, 317, 323, 331, 341, 342, 348, 353
- Monteverdi, Giulio Cesare 307
- „Montium custos“ (Arcadelt) 166
- Morales 308
- Moresca 39, 151, 341
- Moro s. Lodovico Sforza
- „Morte che fai“ (Isaac) 181
- „Morte che voy“ 181—183
- Mouton 171, 293, 305
- Mozart 104, 307
- Naich, Hubert 221—222, 280—282
- Nardi, Jacopo 121
- Nasco, Giovanni 267, 298
- Negromante, Il (Ariost) 154
- „Nell'acqua chiara e dolce“ (Vincenzo di Arimino) 60
- „Ne par estre vegnu“ 197
- „Ne più bella di queste“ (Isaac) 111—114, 117—118, 121—122, 123
- Neri, Filippo 322
- Nerli, Filippo de' 219
- New Interlude and Mery of the Nature of IIII Elements, A 341
- Niccolò da Perugia 58—60, 61
- Nicola Zaccaria da Brindisi 60
- „Ninguno cierre las puertas“ (Encina) 159, 160
- Noël du Faïl 12
- „Non le parol'o l'herbe“ (Corteccia) 342, XIV A
- „Non si vedrà giamai“ (Antonio Capriolo) 211
- „Non t'aricordi“ (Cambio Perissone) 195
- „Norabuena quedes, Menga“ 160
- „Norabuena vengas, Menga“ 160—161
- Nozze de Psiche e Cupidine (Galeotto del Carretto) 144—146, 150, 223, 310, 318
- „Nui siam tutti amartelati“ (Tromboncino) 130, [7]
- „O begli Anni del Oro“ (Corteccia) 337—339, 342, 345
- „O bene mio“ (Willaert) 282—283
- „O bone et dulcissime Jesu“ (Josquin) 56
- Obrecht 104, 210, 221, 262
- Ockeghem 7, 38, 104, 248
- „O come nulla vale“ (Corteccia) 342, XIV C
- „O decus ecclesiae“ (Isaac) 86
- „O Dei silvestri“ (Alfonso della Viola) 312, 315—316, XII B
- „O dio che la brunetta mia“ (Michele Pesenti) 193—194, 196, 197, 199—201, 248
- „O dolce notte“ (Verdelot) 220, 223, 225, 228—235, 244, 267, IX
- „O dolce vita mia“ (Giovane de Nola) 243
- „O dolce vita mia“ (Willaert) 243
- Oedipus, König (Sophokles) 326—331
- „O felici occhi miei“ (Arcadelt) 275
- „O figlie di Piero“ (Marenzio) 351

„O gloriosa colonna“ (Eustachius De. M. Regali Gallus) 163—164
 „Ogn'hor per voi sospiro“ (Verdelot) 262
 „Ogni ben fa la fortuna“ (Cara) 140—142
 „Ognun segua, Bacco, te“ 9
 „Oime dolente“ (Cambio Perissone) 195
 „Olvyda tu perdiçion“ 21
 „O mischini e siagurati“ 128—129
 „O morte, eterno fin di tutt'i mali“ (de Rore) 324
 „O morte Olà“ (Fra Pietro da Hostia?) 189—190, 204
 „O passi sparsi“ (Sebastiano Festa) 212
 „O praeclara“-Messe (Isaac) 98—101
 Orbecche (Giraldi Cintio) 319, 320
 „Or che Maggio è ritornato“ 110
 Orfeo (Poliziano) 9, 30, 131, 132, 133, 310, 341
 Orff 168
 „O Rosa bella“ 198
 „Or sus“ (anonym) 205
 „Or sus, or sus, vous dormez trop“ (Janequin) 204—205
 „O vage montanine“ 28—29, 40, 44—49, 51, 52, 62, 194, 196, 197, 310, IIIa
 „O vaghe di Jesù o verginelle“ 39, 40, 42, 44—45, IIIb
 „O valoroso Dio“ (Marenzio) 352
 „O voglia'l ciel“ (Andrea Gabrieli) 329—330

 Padovano, Annibale 95, 96, 107
 Pagholi, Bernardo s. Bernardo Pisano
 Palestrina 176, 179, 285, 308, 319
 Palladio 326, 327, 328—329
 „Palle Palle“ (Isaac) 111
 „Par ung chies do cure“ (Isaac) 90—91
 „Par ung iour de matinee“ (Isaac) 88—89
 „Pascua d'Espiritu Santo“ (Torre) 22
 „Passando con pensier“ (Niccolò da Perugia) 58, 59—60
 Passetto, Jordan 195
 Pastor fido, Il (Guarini) 151, 317, 354
 „Patrem omnipotentem“ (Isaac) 98—100, [3]
 Pellegrina, La (Bargagli) 349, 350
 „Per alti monti“ (Verdelot) 273

„Pei chazar maninconia“ 129
 „Perchè al viso d'amor“ (Sebastiano Festa) 210—211
 Peri 10, 147—148, 341, 349, 356
 Perissone, Cambio 195
 Pesenti, Michele 132, 165, 166, 167, 168, 193—194, 196, 197, 199—201, 314, 315
 Petrarca 206, 207, 208, 209, 210, 211, 224, 258, 274, 285, 286, 306, 308—309
 Petrucci, Ottaviano 38, 124
 Philipp II. 314
 Philipp der Schöne 174
 Piero di Cosimo 120, 123, 335
 Pietrequin, Guillaume 174
 Pietro da Hostia, fra 158, 189—190, 194, 204
 Pifaro, Nicolo 132, 138
 Piombo, Sebastiano del 213, 221
 Pistoia, Il s. Cammelli
 „Più che mai vagh'et bella“ (Costanzo Festa) 293, [24]
 Placidi, Aldello 347
 Platon 351
 Plautus 10, 17, 173, 219, 341
 „Poi che volse de la mia stella“ (Azzaiolo) 195
 Poitiers, Diane de 171
 Poliziano 9, 30, 47, 48, 73, 110, 114, 131, 132, 133, 170—171, 173, 187—188, 258, 310, 341
 Pomponius Laetus 17, 319
 Pontelli, Baccio 36
 Pontormo, Jacopo da 120—122, 123
 Pordenone, Marc'Antonio 328
 „Por los campos de los moros“ (Torre) 22
 Porta, Giorgio della 132
 „Porta ognun al nascimento“ 135—143, 155, 227, V
 „Poscimus, si quid“ (Arcadelt) 166
 „Preces deo fundamus“ (Byrd) 332
 Progymnasmata (Reuchlin) 168
 „Propter peccata quae peccastis“ (Josquin) 97
 Psiche (Bracciolini) 145

 „Qual dolcezza giammai“ (Willaert) 285
 „Quand il survient chose contraire“ (Pierre de la Rue) 55

- „Quando e begli occhi amore“ (Bartholomeus Fiorentinus) 51—52
 „Quando la sera canta“ (Azzaiolo) 195
 „Quando ritrova la mia pastorella“ (Costanzo Festa) 293—294
 „Quant'ahi lasso'l morir“ (Verdelot) 190—193
 „Quant'è bella giovinezza“ 115—117, 118, 123, 125, 361, [5]
 „Quanto è grande la bellezza“ 114—116, 117
 „Quanto fra voi mortali“ (Arcadelt) 270, 272, 274, [21]
 „Quanto più m'arde e più s'accende il foco“ (Costanzo Festa) 286—288, 291, [23]
 „Quanto più m'arde e più s'accende il foco“ (Willaert) 286—288
 „Quanto sia lieto il cielo“ (Verdelot) 217
 „Quanto sia lieto il giorno“ (Verdelot) 217, 220, 223, 226, 228, 234—237, 239, 292, 296, Xa
 „Quant yay au cor“-Messe (Isaac) 85
 „Quella che sospirando“ (Verdelot) 250, 254, 255—257, 267, [17]
 „Quercus iuncta columna est“ (Filippo de Luprano) 163
 „Qu'es de tí, desconsolado“ (Encina) 21—22
 „Queste lacrime mie“ (Tromboncino) 152—159, 209, 228, 318, VII
 „Questo dì glorioso“ (Verdelot) 217
 „Questo mostrarsi adirata de fore“ (Bartholomeus Fiorentinus) 47—48, 49, 51
 „Questo mostrarsi adirata de fore“ (Isaac) 48—49, 52, 54, 113, 123, 232
 „Questo mostrarsi lieta a tutte l'hore“ (Pisano) 208
 „Questo mostrarsi lieto a tutte l'ore“ (Layolle) 47
 „Qui di carne si sfama“ (Marenzio) 351—352
 „Quis dabit capiti meo aquam“ (Isaac) 83—84, 170—171, 178—179
 „Quis dabit oculis nostris“ (Costanzo Festa) 171
 „Quis dabit oculis nostris“ (Mouton) 171
 „Quis dabit pacem populo timenti“ (Isaac) 83, 170—179, 268
 „Quis dabit pacem“ (Pierre de la Rue) 171, 173—175, [11]
 „Quis me statim“ (Byrd) 331—332
 Raffael 35
 Raffaello delle Viuole 120
 Rameau 68
 Rampollini, Mattio 208
 Rappresentazione allegorica (Del-l'Aquila) 10
 Rappresentazione di Abramo e Isacco (Belcari) 30—33, 76, 159
 Rappresentazione di San Giovanni e Paolo (Lorenzo de'Medici) 73—80, 102
 Rappresentazione di Santa Margherita 36—69, 196, 310
 Rappresentazione di Santa Uliva 42
 „Rara beltà divina leggiadria“ (Naich) 280—282
 Razzi, Serafino 110—111, 114, 188, 217, 218
 Rebelles (Macropedius) 169
 „Recordare domine“ (Verdelot) 262
 „Re di Spagna“ (Josquin) 97
 „Regi e guidi ogni human stato“ 143
 Regnart, Jacob 355
 „Requiem“ (La Rue) 174
 Resurrezione di Gesù Cristo 30
 „Resveillez vous“ 353
 Reuchlin, Johann 168
 Riario, Raffaele 15, 17
 Ricardus Tertius (Thomas Legge) 332
 Ricasoli, Giuliano 347
 Richafort 179
 Rinuccini, Ottavio 317, 351, 356
 „Rogamus te“ (Isaac) 98—101, [3]
 Ronsard 315
 Rore, Cipriano de 307, 320—325, 328, 331
 Rossetto, Antonio 132
 Rossi, Bastiano de' 355
 Rossini 307
 Rovere, Bartolomeo della 162
 Rucellai, Palla 347
 Rufino Bartolucci, Fra 188—189, 197
 Ruzzante 12, 222—223, 238—243, 250, 282, 332

- Sacchetti, Franco 40, 41, 60
 Sacrificio, Il (de'Beccari) 151, 166, 312—317, 318, 345
 Salutati, Barbara 219—222
 Salutati, Benedetto 64
 „Salve Barbara dignissima“ (Verdelot) 263—264
 „Sancta Maria succurre miseris“ (Verdelot) 238, 263, 264, 308
 „Sancta Maria succurre miseris“-Messe (Gombert) 308
 „Sancti spiritus assit nobis gratia“ (Isaac) 83, 268
 Sangallo, Aristotile da 218
 Sangallo, Bastiano da 218, 219
 Sangallo, Francesco da 213—214
 Sannazaro 18—19, 26, 150, 275
 Santi, Giovanni 35—36
 Savonarola 32, 111, 117, 216
 Scamozzi, Vincenzo 326, 327
 Scarlatti, Alessandro 307
 Schütz 168, 307, 313
 Scrivano s. Escribano
 „Se del mio amor temete“ (Verdelot) 250
 „Se gli occh'ond'io tutt'ardo“ (Verdelot) 250—252, [15]
 Sei contenti, I (Galeotto del Carretto) 145
 „Se la durezza in voi fosse men dura“ (Arcadelt) 275
 „Se la mia morte brami“ (Tromboncino) 157
 „Se l'ardor foss'eguale“ (Verdelot) 250, 253—255, [16]
 Selene, La (Giraldi Cintio) 320—323
 „Se'l pensier che mi strugge“ (Sebastiano Festa) 211, 212
 Semidea, La (Correggio) 9
 Seneca 17, 133, 170—180, 319, 326, 331—332
 Senfl 167, 169, 171, 172
 „Se per colpa del vostro fiero sdegno“ (Arcadelt) 275—276
 „Se per colpa del vostro fiero sdegno“ (Tromboncino) 275—276
 „Se per mio fidel servire“ (Nicolò Pifarò) 138
 Shakespeare 225, 319, 320
 „Siam galanti di Valenza“ 115, 123
 „Si bona suscepimus“ (Verdelot) 308
 „Si bona suscepimus“-Messe (Morales) 308
 „Si dormiero“ (Isaac) 87
 „Si liet'e grata morte“ (Verdelot) 268—269
 Simon Greco s. Timon Greco
 „Sint dicte grates Christo“ (Verdelot) 215
 „Sio ti servo la fede“ s. „E se per gelosia“
 „Sì suave è l'inganno“ (Marri) 225, 228, 243—246, XI
 Slatkonja, Georg von 83
 „Sobre Baza estaba el Rey“ 22
 Sofonisba (Galeotto del Carretto) 145
 Sofonisba (Trissino) 318, 326
 Sommerkanon 21, 25
 „Son fortuna omnipotente“ (Filippo de Luprano) 125—128, 141, 163
 Sophokles 326—331
 Spectaculum (de Beaujoyeux) 354
 Speculum Vitae Humanae (Ferdinand II. von Tirol) 355
 Squarcialupi, Antonio 27
 Striggio, Alessandro d. A. 343—346, 348, 354
 Striggio, Alessandro d. J. 310, 348
 Stringario, Antonio 132, 184—186
 Strozzi, Giovambattista d. A. 335—340
 Strozzi, Lorenzo 47, 208
 Strozzi, Piero 347—349
 „Su alla caccia“ 42
 Symphonia (Apelkodex) 107
 Tancred and Gismunda 332
 Tasso 151, 165, 311, 317
 Tebaldeo 9, 133, 161
 Tempio d'Amore (Galeotto del Carretto) 145
 Terenz 17
 Tho, Jacopo de 250
 Timon Greco (Galeotto del Carretto) 145
 Tirsi (Castiglione) 150—159, 223, 310, 318
 „Tosto che l'alba del bel giorno appare“ (Ghirardello di Florentia) 60
 Toulouze, Michel 32
 „Tribularer si nescirem misericordias“ (Palestrina) 179

- Trinummo 10
 Trionfo della Fama, Il (Sannazaro) 19
 Trionfo della compagnia del Broncone
 s. „Colui che dà le leggi alla natura“
 Trionfo della morte s. „Dolor pianto e
 penitenza“
 Trionfo delle quattro complessioni 122
 Trionfo dell'età dell' uomo s. „Volan gli
 anni“
 Trionfo del vaglio s. „Al vaglio“
 Trionfo di Bacco ed Arianna s. „Quant'è
 bella giovinezza“
 Trissino 96, 318, 320, 326
 „Trist' Amarilli mia“ (Verdelot) 250,
 257—264, 267, 269, 280, [18]
 Tritonius, Petrus 167, 169
 Trojano, Massimo 346
 Tromboncino 10, 27, 129—130, 132, 136,
 141—143, 146, 151—159, 165, 181,
 183—184, 204, 208—209, 228, 275—
 276
 Troppobuono 41
 „Tu ch'ai le corna“ (Alfonso della Viola)
 166, 312—315, 318, 345, XII A
 „Tucto il mundo e fantasia“ (Hesdi-
 mois) 143
 „Tuf taf, tuf taf“ 119
 „Tyme to pas with goodly sport“
 341—342
 „Ultimi miei sospiri“ (Verdelot) 248,
 291, 308
 „Ultimi miei sospiri“-Magnificat (Lasso)
 308
 „Ultimi miei sospiri“-Messe (de Monte)
 308
 „Una donna l'altrier fixo mirai“ (Pisano)
 49, 208
 „Una sannosa porfia“ (Encina) 22
 „Un cavalier di Spagna“ (fra Pietro da
 Hostia?) 194
 „Unde recens reditus“ (Lasso) 354
 „Un sollicito amor, una gran fede“ (Fi-
 lippo de Luprano) 165
 „Useletto selvaggio per stagione“ (Ja-
 copo da Bologna) 60
 Varchi, Benedetto 258
 Vasari 120—121, 213—214, 219, 221—
 222, 304, 344
 Vásquez, Juan 314
 „Vasto, diletta terra“ (Verdelot) 217
 „Vattene almo riposo, ecco ch'io torno“
 (Corteccia) 334, 340, XIII A
 Verardi, Carlo 15, 17, 18
 Verardi, Marcellino (Bartolino) 17—18
 Verdelot 13, 66, 170, 179—180, 190—
 193, 199—203, 207, 213—238, 241,
 243, 244, 245, 246, 247—273, 275,
 276—280, 282, 285, 286, 291, 292,
 296, 299—309, 316
 Verdi 104, 105—106, 307, 308—309
 Vergil 150, 257—258, 337
 Veroli, Sulpizio da 17
 „Ve voglio dire“ (Cambio Perissone) 195
 Viadana 307
 „Vien da poi la nocte luce“ (Filippo de
 Luprano) 143
 „Vieni a me, peccatore“ 74—77, 159,
 341, [2]
 „Vienten'almo riposo: ecco ch'io torno“
 (Corteccia) 340, XIII C
 „Vilana che sa tu far“ 117
 Vincenzo di Arimino 60
 Vinci, Piero da 120
 Violante, F. 153—155
 „Virgo prudentissima“ (Isaac) 83, 84—
 85, 268
 Vitruv 17, 144, 310, 327
 Vittori, Loreto 289
 „Viva el gran Re Don Fernando“ 15—
 29, 45, 46, 53, 57, 64, 66, 74, 123,
 265, [1]
 Vivaldi 307
 „Viva viva rey ferrante“ 23—24
 „Vive Carloys“ (Caron) 25—26
 „Vive el noble rey“ (Compère) 26
 „Vive fortune“ (Caron?) 25
 „Vive le roy“ (Josquin) 23, 24—25, 66,
 95, 197
 „Vive le roy et sa puissance“ 25
 „Voi ve n'andat'al cielo“ (Arcadelt) 275
 „Vola il tempo e fa manchare“ (Scri-
 vano) 143
 „Volan gli anni e'mesi e l'ore“ 120—121,
 122, 123
 „Voltat'in qua E do bella Rosina“ (Jor-
 dan Passetto) 195
 Voluptatis cum virtute disceptatio (Che-
 lidonius) 169
 Vrancken, Johannes 325

Walter, Johann 26	(Isaac) 85
„Was ist besser im Leben“ 354	„Wolauff, gut gsell von hinnen“ (Isaac)
Weerbeke, Gaspar van 99	85
Willaert 195, 207, 208, 221, 223, 238—	„Wol auf, wol auf, jung und alt“
243, 246, 250, 251, 252, 264, 267,	(Isaac?) 69—73
282—288, 293, 299, 304—305, 307,	
321, 361	Zarlino 25, 285
Winckelmann 329	„Zoia zentil“ (Willaert) 238—243, 250,
„Wohlauf, gesell von hinnen“-Messe	282, 283